بيار برونال

النقد الأسطوري

النظرية والمسارات



ترجمة: د. سامية عليوي



النَّقْدُ الأسطوري

النَّظَرِيَّة والمسَارَات

عنوان الكتـــاب: النَّقدُ الأسطوري - النَّظريّة والمسارات

رقم الإصدار	دراسات أدبية
1318	273

اســم المؤلــف: بيير برونيل
اســم المترجـم: د. سامية عليوي
الموضـــــــوع: دراسات أدبية
عدد الصفحات: 394 ص
القيــــــــاس: 14.5 × 21.5 سم
الطبعـة الأولى: 500 /كانون الثاني 2024 م - 1445 هـ
ISBN: 978-9933-38-523-1

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

سورية . دمشق . ص ب 4650
تلفاكس: +963 11 2314511
هاتــف: +963 11 2326985

الإمارات العربية المتحدة - الشارقة
- المنطقة الحرة - مدينة الإعلام للنشر
هاتــف: +971 506844076

E-mail: info@ninawa.org
ninawa@scs-net.org
web: www.ninawa.org

 دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع
 @House Ninawa
 Ninawa house
 ninawa_publishing_house

العمليات الفنية:

التنضيد والتدقيق والتحرير والتحقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني:
دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

تأليف البروفيسور: بيير برونيل

النَّقْدُ الأسطوري

النَّظَرِيَّة والمسَارَات

ترجمة: د. سامية عليوي

Mythocritique

Théorie et parcours

PIERRE BRUNEL

بيير برونيل (**Pierre Brunel**):

أستاذ الأدب المقارن بجامعة السربون - باريس **IV**، التي شغل بها منصب رئيس قسم الآداب الفرنسية، وشغل منصب مدير دروس الحضارة الفرنسية بـالسّربون قبل إحالته على التّقاعد. أسّس معهـد البحـث في الأدب المقـارن (**CRLC**) سـنة 1981 م، كما ترأّس مركز الأدب المقارن (**CLC**) الذي أسّسه سنة 1995 م.

أصبح منذ ثمانينيات القرن العشرين رأسَ مدرسة الأدب المقارن الفرنسية.

سامية عليوي:

- أسـتاذة التّعلـيم العـالي في الأدب المقـارن بجامعـة «بـاجي مختـار» / عنّابـة (الجزائر)

- عضوة الجمعية الدّولية للأدب المقارن (**AILC**).

- أشرفت على عدد من رسائل الدّكتوراه في الأدب المقارن والنّقد.

- شاركت في عدّة ملتقيات علمية داخل الجزائر وخارجها.

- لها عدد من المقالات المنشورة تأليفا وترجمة

- لها كتاب منشور بعنوان: «تجلّيات شهرزاد في الشّـعر العـربي المعـاصر -دراسـة نقدية أسطورية-». وكتب أخرى قيد الطّبع.

محتويات الكتاب

الإهداء

ثمرة أولى...

إلى أسـتاذي الـدّكتور «عبـد المجيـد حنـون» الـذي زرع البـذرة، وظـلّ يتعهّـدها بالرّعايـة حتّـى اسـتقام عودهـا وأورقت،

وقد آن القطاف

سامية

مقدّمة التّرجمة

«إنّ من يعرف الأساطير يعرف كلّ شيء»

بلوتارك Plutarque

تعود علاقتي بالأسطورة ومنه بهذا الكتـاب إلى سـنوات عديـدة؛ وذلـك حـين اجتزتُ عتبة الدّخول إلى السّنة الأولى ماجستير (تخصّص الأساطير الأدبية)، ضمن مشروع الأدب المقارن؛ وقد تفتّقت مداركي حـول الأسـاطير والأسـاطير الأدبيـة في جلسات أستاذي الدّكتور عبد المجيد حنون -رئيس المشروع- وهو يعـرض أمامنـا عوالم لا متناهية، وآفاقا لا تحدّها حدود من تفكير الإغريق والرّومـان، حـين كـان يدرّسـنا مـادّة «الأسـاطير الأدبيـة»، فوقفنـا عنـد أسـماء: هـوميروس، وهزيـود، وفرجيل، وأوفيد... وغيرهم ممّن وصلتنا الأساطير عبر كتاباتهم التي ضـمنت لهـا الاستمرارية والبقاء.

وقد وقفتُ على الكتاب في حضرة أستاذي أيضا حـين درّسـنا مـادّة «المنهجيـة»، فكان أن كلّفنا بترجمة جزء من الكتاب، وهو جزء من الفصل السّادس الـذي يخـصّ الخطوات الإجرائية للمنهج، ليكون ذلك عونا لنا في حصصنا التّطبيقية. ثـمّ توطّـدت علاقتي بالكتاب أكثر حين اخترتُ دراسة «أسطورة شهرزاد في الشّعر العربي المعاصر» موضوعا لرسالة الماجستير، فكان النّقد الأسطوري أنسب منهج -في اعتقـادي- يمكـن أن أعتمد عليه في تتبّـع موضـوع شـهرزاد في الشّـعر المعـاصر، ومـا لحـق الموضـوع من تحويرات، والأثواب التـي أبـدع الشّـعراء في تفصـيلها لهـذه الشّخصـية الخالـدة التي تأسطرت بفضل مـا ألبسـها الكتّـاب مـن نياشـين البطولـة والإقـدام والتّضـحية

والفداء، فأضحت معادلا لبروميثيوس متى تعلّق الأمر بالثّورة والتّحدّي، ومعـادلا لسيزيف متى تعلّـق الأمـر بالصّـبر والمثـابرة، ومعـادلا لفينـوس إذا تعلّـق الأمـر بالأوصاف التي نعتهـا بهـا مؤلّـف اللّيـالي في القصّـة الإطـار؛ ولـذلك، رجعـتُ إلى الكتاب مرّة أخرى -في غياب الدّراسات النّقدية الأسطورية باللّغة العربية- أقلّبـه على جميع الأوجُه، فلم يكن من الممكن الاكتفاء بالجزء النّظري منه، ولكن كـان ينبغي الرّجوع إلى الفصول التّطبيقية، غير أنّ الوقت لم يسعفني حينهـا لترجمـة الكتاب بأكمله وأنا في بدايـة مشـواري، فاكتفيـتُ بترجمـة مـا يكـون لي عونـا في إنجاز رسالتي.

قبل أن ألج وزملائي عالَم الأساطير باعتبارها موضوعا أدبيا، وذلك بتوجيهٍ من أستاذنا، بدأنا دروسنا في مادّة «المنهجية» بالحـديث عـن الموضـوعات ودراسـتها التي ارتبطت تاريخيا ببدايات الأدب المقارن، ذلـك أنّ بعـض المقـارنين يـرى بـأنّ المقارنة البسيطة تشكّل -في كلّ الحالات- النّخاعَ الشّوكي لعلم الموضـوعات الـذي استغلّه الألمان بحماسة في بداية القرن العشرين مع مجلّـة «مـاكس كـوخ **Max Koch**» ليبرزوا من خلالها ارتباط تاريخ الموضوعات **Stoffgeschichte** بدراسـة الموضوعات.

وبعد رحلاتنا مع عالَم الأساطير، ومع منهج النّقد الأسـطوري، قمنـا بتطبيقـه على عـدد مـن النّصـوص الإبداعيـة التـي تحتـوي عـلى مجموعـة مـن الأسـاطير العقدية والأدبية، ممّا أنار لي طريق البحث مستقبلا.

شكّلت الأسطورة ظاهرة في الأدب العالمي الحديث في ظلّ الثّـورات العلميـة والتّكنولوجيـة والأدبيـة التـي عرفهـا القـرن المـاضي، واقتحـام مـا أسـماه «ليفـي ستروس» (الفكر البدائي) تفكيرَ الإنسـان المـتحضّر، حيـث أدرك الإنسـان وخاصّـة (البدائي)! أنّه فكّر دائما بطريقة جيّدة.

من أبرز دعاة المنهج الأسطوري النّاقد الكندي «نورثروب فراي **N. Frye**» الذي يُعدّ كتابه «تشريح النّقد ***Anatomie de la critique***»(**1957**م) من أكثر المحاولات الطّموحة جرأة، لإنشاء تصنيف جديد للأدب يرتكز على مبادئ أسطورية، حيث يعالج رمزية الإنجيل، كما يعالج بدرجة أقلّ الأساطير الكلاسيكية، ويتعامل معها كقواعد للنّماذج الأصلية الأدبية.

وينطلق «فراي» من نظرية (النّماذج الأصلية) أو (الأنماط العليا)، ويترتّب على ذلك أن يدرس النّاقد القصيدة باعتبارها جزءا من الشّعر، والشّعر باعتباره جزءا من محاكاة الإنسان للطّبيعة التي ندعوها (حضارة)، والحضارة ليست مجرّد محاكاة للطّبيعة، ولكنّها عملية صياغة شكل أساسي من الطّبيعة.

فنورثروب فراي إذن يسمّي هذا النّقد بـ(نقد النّماذج)، ويرى أنّ النّاقد الذي يهتمّ بالنّماذج وبفعل الطّقس والحلم سيستفيد كثيرا من أعمال الأنثروبولوجيا المعاصرة التي تتعلّق بالطّقوس، وأبحاث علم النّفس الحديثة في مجال الحلم؛ وخاصّة تحليل الأُسُس الطّقسية للكتابات المسرحية البسيطة، في (الغصن الذّهبي) لـ«فريزر **Frazer**»، وأعمال «يونج» ومدرسته حول الأسُس الحلمية لرواية المغامرات. وسيعود كلّ ذلك بالفائدة الكبيرة على النّاقد.

غير أنّ «فراي» لم يكن مدركا لأبعاد ممارسته النّقدية، لأنّه يعترف بأنّ كتاباته في هذا المجال كانت مجرّد محاولة لكتابة تعقيب على كتب «وليام بليك» التنبؤية، تلك القصائد الأسطورية الشّكل، التي كان عليه أن يتعلّم شيئا عن الأسطورة لكي يكتب عنها. وهكذا اكتشف بعد نشر الكتاب أنّه من مدرسة (النّقد الأسطوري) التي لم يكن قد سمع بها من قبل.

لذلك، ارتبط هذا المنهج في بداياته بأسماء عدّة دارسين منهم عالِم النّفس وعالِم الاجتماع والأنثروبولوجي والنّاقد الأدبي، من أمثال: «يونج **Jung**» و«يولس **Jolles**» و«تروسون **Trousson**»، و«ليفي ستراوس **Levi Strauss**»، و«جيلبير دوران **Gilbert Durant**»... وغيرهم.

غير أنّ الحديث عن النّقد الأسطوري بهذا الاسم، لم يبدأ إلاّ بعد 1970 م مع الفيلسوف «جيلبير دوران» في الوقت الذي بدأت فيه حدّة (النّقد الجديد) تهدأ. وذلك إثر نشر مقالته المختصرة: «إسهامات في النّقد الأسطوري» -التي نشرت في العدد 4 من المجلّة الرّومانسية، سنة 1972 م- وأنارت منهج التّحليل الأدبي الذي اختار تطويره.

ويمكن تطبيق هذا المنهج النّقدي -الذي سمّاه جيلبير دوران (النّقد الأسطوري) وصنّفه في التّيار المسمّى (النّقد الجديد)- على النّصوص الشّفهية والمكتوبة، بغية استرجاع الفكر الأسطوري إلى موكب الأفكار (الجادّة)؛ مع الاستعانة -في ذلك- بكلّ ما يهتمّ بالأسطورة، للكشف عن خلفية الحكاية التي يمكن أن تكون نصّا شفهيا أم مكتوبا، أو نواة أسطورية أو نموذجا أسطوريا.

وككلّ المناهج، فإنّ هذا المنهج لم يكن قفزة في فراغ، ولكنّه يعتمد في نشأته على أساس فلسفي وسيكولوجي، وسياق علمي معرفي وصلت إليه المناهج المتعاقبة، فكان أحد طرائق الحداثة في النّقد الأدبي الحديث والمعاصر.

وعلى الرّغم من أنّ المنهج تبلور على يد «بيير برونيل» إلاّ أنّه هو ذاته يقرّ بأنّ الإرهاصات الأولى جاءت على يد نقّاد آخرين منهم «يونج» و«يولس **Jolles**» و«نورثروب فراي».

يتطلّب النّقد الأسطوري قراءة دقيقة للنّص كالشّكلي (المذهب الشّكلي أو الجمالي) ولكنّه يعنى من النّاحية الإنسانية، بأكثر من القيمة الجوهرية للإشباع الجمالي، ويبدو أقرب إلى علم النّفس لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور...، وهو مع ذلك اجتماعيٌّ بالنّظر إلى اهتمامه بالأُطُر الحضارية، وهو تاريخيٌّ في بحثه عن الماضي -الحضاري أو الاجتماعي- ولكنّه ليس تاريخا في عرضه قيمة الأدب بصرف النّظر عن الزّمن، وبمعزل عن الحقب والعصور.

ومعنى ذلك أيضا، أنّ النّقد الأسطوري يستوعب كثيرا من المناهج، ولكنّه يختلف عنها في الطّرائق، وفي تتبُّع العناصر المكوّنة للنّص الإبداعي، وفي رصد تأثيرات هذا العمل على الجمهور المتلقّي.

ويقوم هذا المنهج، على تتبّع بصمات الأسطورة وملامحها داخل النّص الإبداعي انطلاقا من مصادرها، وذلك للوصول إلى تجلّيات هذه الأساطير داخل العمل الأدبي (والقصيدة على وجه الخصوص -الجنس الأدبي الذي أقام عليه «برونال» دراسته-)، بُغية الوقوف على مدى احتفاظ هذه الأساطير بأثوابها الأولى، أو الأزياء التي أجبرها الشّعراء على ارتدائها، ومدى تكيُّفها مع غيرها من العناصر الجمالية داخل النّصّ الإبداعي، وذلك من خلال:

أ - قابلية الأسطورة لأن تكون عنصرا بنائيا داخل النّص، بامتلاكها خاصّيتيْ التّحوّل والتّحوير.

ب - القدرة على تمثّلها، لأنّه متى تمثّلها المبدع أمكنه أن يُحدث فيها من التّحويرات ما يخدم رؤيته، فيجعل منها عنصرا جماليا.

وقد عمل «برونال **Brunel**» فيما بعد على بلورة هذا المنهج، ولكنّه تنازل عن إمكانية خضوع الظّاهرة الأدبية لقوانين أو قواعد، واكتفى بالحديث عن «ظواهر يمكن أن تتجدّد داخل العمل الأدبي، وأن تكون موضع مفاجأة أو

حادثة مميّزة تُعتبر محاولة الإمساك بها داخل شباك القوانين العامّة محاولة باطلة...»، ذلك أنّ «برونال» كان يحاول -من خلال هذا النّقد الأسطوري- أن يضع تصنيفا للأساطير هدفه التّحليل الأدبي لا غير. فلا ينفكّ يردّد قوله: «ظننتُ لفترة ما أنّه يمكننا صياغة القوانين، لكنّ الأدب يُبدي مقاومة أخرى غير مقاومة المادّة. أعتقد أنّه من الأجدر اعتبار تجلّي الأسطورة ومطاوعتها وإشعاعها في النّص ظواهر دائمة التّجدّد، وحوادث مميّزة يكون من العبث محاولة الإمساك بها داخل شباك القوانين العامّة، ولكنّني أقترح تصنيفا لا يهدف إلاّ إلى تسليط الضّوء، وتأسيس نظرية تحليل أدبي، هو (النّقد الأسطوري)» (***Mythocritique -théorie et parcours- p: 72***).

وقد وقف بعض الدّارسين على الظّواهر ذاتها التي حدّدها برونال لدراسة العمل الأدبي الذي يضمّ الأساطير بين طيّاته؛ إذ يذكر «باجو **D. H Pageaux**» أنّ «جان إيف تاديي **Jean Yves Tadié**» وضع ثلاث إمكانيات للوقوف على شعرية النّص الشّعري تتقارب مع ظواهر «برونال» الثّلاث، وتتمثّل عند «جان إيف تاديي» في:

أ- إمّا أن يكون النّص الشّعري كلّه أسطوريا، وهو ما أسماه «برونال» بـ(الإشعاع **Irradiation**).

ب- أو أن يجمع الأساطير بين طيّاته، على شكل نصوص مؤطّرة، وهو ما أسماه «برونال» بـ(المطاوعة **Flexibilité**).

ج- أو أن يكون وجود الأساطير مضمرا (مختفيا)، وتُقرأ (الأساطير) عبر بعض حلقات التّاريخ أو تنفجر في وابل من الشّرر الرّمزي، وهو ما أسماه «برونال» بـ(التّجلّي **Emergence**). (***La littérature générale et comparée*, p: 105**).

هذا عن المنهج وأسسه وبداياته، وبداية علاقتي بـه وبالأسـاطير الأدبيـة؛ أمّـا فكرة التّرجمة التي حاولتُ أن أصرفها عنّـي بالانشـغال بـأعمال أخـرى -كترجمـة «معجم الأساطير الأدبيّة» للمؤلّف نفسه وقد ترجمـتُ جـزءا منـه-، فقـد ظلّـت تراودني، ممّا جعلني أعود إلى الكتاب من جديـد بشـغف أكـبر بعـد فراغـي مـن رسالة الدّكتوراه، وعكفتُ زمنا على ترجمته ومراجعته وإثرائـه لأضـعه بـين يـديْ القارئ العربي. وقد اخترت ترجمة هذا الكتاب إلى العربية لأسباب عدّة:

أ- إحساسي بحاجة المكتبة العربية إلى مادّة تتمثّل فيهـا الأسـاطير وتجلـو لنـا بعض القضايا المنهجية التي لا زلنا نتخبّط فيها.

ب- حاجـة المكتبـة العربيـة إلى كُتـب مترجمـة في الأدب المقـارن، وخاصّـة التّطبيقية منها، وما يتعلّق بالأساطير الأدبية ودراستها بوجه أخصّ.

ج- دراسة المنجزات الفنّية العربية وتذوّقها، باتـت تحتـاج إلى حـدّ أدنى مـن الإلمـام بالأسـاطير الإغريقيـة والرّومانيـة والشّرقيـة، والأعـمال الإبداعيـة العالميـة الكبرى.

غـير أنّنـي إذ أتحـدّث عـن المتعـة التـي رافقتنـي خـلال التّرجمـة، لا أنفـي الصّعوبات الجمّة التي واجهتني، وأقضّت مضـجعي أحيانـا خاصّـة حـين لا أجـد المقابل العربي لـبعض التّصـوّرات والمفـاهيم والمصـطلحات ومـا أكثرهـا، أو حـين أصطدم بعمل إبداعي لم أكن قد سـمعتُ بـه فأضـطرّ إلى البحـث عنـه، لمعرفـة موضـوعه ولـو مـن خـلال بعـض الملخّصـات أو الدّراسـات التـي أُقيمـت حـول الموضوع في غياب النّص الأصـلي أو إذا تعـذّر عـليّ قراءتـه في لغتـه، لـذلك ألجـأ أحيانا إلى ذكر الملخّص أو التّعريف بالعمـل الأدبي في الهـامش تبسـيطا وتسـهيلا للقارئ العربي.

أمّا أكبر الصّعوبات التي واجهتني فهي حين يورد المؤلّف بعض النّصوص في لغاتها الأصلية دون ترجمتها إلى اللّغة الفرنسية، وخاصّة تلك اللّغات التي لا معرفة لي بها كاليونانية واللاّتينية، فضلا عن بعض اللّغات الأخرى التي أستطيع فكّ رموزها غير أنّني لا أتقنها إتقانا كاملا كالإيطالية والألمانية. لذلك، أرجو إن وجد القارئ بعض الهنات أن يغفرها لي، وحسبي أن أنال أجر الاجتهاد.

كما لا يفوتني أن أذكر أنّني اصطدمتُ بانتقال المؤلّف في بعض الأحيان للحديث عن فنون أخرى غير الأدب كالموسيقى، وهذا ما لم أكن أتوقّعه، ممّا جعلني أفكّر في أكثر من مرّة في التّوقّف عن التّرجمة بعد أن قطعتُ فيها شوطا، غير أنّ رغبة ملحّة وتحدّيا كبيرا كان يدفعني إلى الاستمرار، وأنا على ثقة أنّني سأقدّم للقارئ العربي شيئا ولو قليلا يكون له قطرة ماء يرتوي بها في صحراء الدّراسات النّقدية التي تهتم بهذا المنهج؛ خاصّة بعد أن أصبحت الأسطورة ظاهرة في الأدب العالمي الحديث في ظلّ الثّورات العلمية والتّكنولوجية والأدبية التي عرفها القرن الماضي، والتي كان من نتيجتها ثورات مماثلة في النّقد بدءا بمدرسة النّقد الجديد وصولا إلى النّقد الأسطوري (**Mythocritique**) الذي يهدف إلى مقاربة النّصوص الإبداعية التي تحمل الأساطير بين طيّاتها، فالأساطير لصيقة بعالم الخيال والتّصوّر، وهو عالم الشّعور بالذّات والخوارق دائما، فوق مستوى العقل البشري، كما أنّ الأدب (والشّعر على الخصوص) بعيد دائما عن حدود العقل، قريب من عالم الخيال.

فما كانت الأسطورة لتضمن الاستمرارية والبقاء والانتشار، لولا الثّراء الذي منحه لها الأدب، وأعاد صياغته الشّعراء؛ حيث نشأت مغلّفة بالأدب، وذلك ما يمنحها القدرة على البقاء والاستمرارية -حتّى وإن كان يضيف لها مدلولات جديدة-.

فإذا تساءلنا عن طبيعة العلاقة بين الأسطورة والأدب؟، جاء دور النّقد الأدبي، إذ يُعدّ موضوع الأسطورة والأدب مـن الموضـوعات النّقديـة التـي عُولجـت منـذ زمن بعيد نظرا للرّوابط المتينة بينهما من جهة، وللإنتاج الأدبي الـوفير مـن جهـة أخرى، وهذا طبيعي جدّا، ما دام الإنسان مرتبطا بالأسطورة، وما دام الأدب يعـبّر عن الإنسان.

هناك من رفض الفصل بين الأسطورة والأدب، ومن ثمّـة النّظـر إلـيهما ككتلـة واحدة متراصّة ومتلاحمة أشدّ التّلاحم، وهو الموقف الذي تبنّاه «ريمون تروسـون **Raymond Trousson**» الـذي يـرفض الخـوض في الفصـل بـين الأسـطورة والأسطورة الأدبية، لأنّ الأساطير لم تصلنا -حسبه- إلاّ «في حمولات أدبية-، أي أنّنا لم نتعرّف على الشّكل الأوّلي للأسطورة، بل أدركناها متفتّحة داخل أجناس أدبيـة وحاملة لخصائص تلـك الأجنـاس، فـنحن عنـدما نقـرأ «إسـخيلوس **Eschile**» أو «أوفيد **Ovide**» أو «فرجيل **Virgile**» لسنا أمام أساطير، بل نحن أمام أدب فيه أساطير» (***Thèmes et mythes, p:19***).

وانطلاقا من هذا، يمكن القول بأنّ نقّاد الأسطورة حاولوا ربط الأدب بـأعماق النّفس البشرية الضّاربة بجذورها في الرّموز التي خلقها الإنسان البدائي من خلال الأساطير والطّقوس -كون الأسطورة هي القسم النّـاطق مـن الشّـعائر والطّقـوس البدائية التي يفسّر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان في صورة تربوية-.

ويعدّ الاهتمام بالأسطورة أحد المعالم الأدبيّـة الهامّـة في شـعر الحداثـة، وقـد كان هذا الاهتمام نتيجة الوعي العميـق بطبيعـة الأسـطورة، وهـو الـوعي الـذي استند إلى منجزات العلم مثل علم النّفس والأنثروبولوجيا.

ويتمثّل السّبب الرّئيس في الالتجاء إلى الأسطورة، في طابعها الخالد وبقائها على مرّ الزّمان، ذلك أنّ الأساطير تعالج بعض المواقف الخالدة، مع أنّ موضوعاتها ترتبط ارتباطا وثيقا بظروف بعينها.

وقد لجأ الشّعراء إلى الأسطورة للتّعبير عن قيم إنسانية محدّدة، إمّا لأسباب سياسية بأن يتّخذ الشّاعر الأسطورة قناعا يعبّر من خلاله عمّا يريد من أفكار ومعتقدات تجنّبا للملاحظات السّياسية، أو الدّينية، فتكون شخصيّات الأسطورة ستارا يختفي الشّاعر خلفه ليقول ما يريده، وهو في مأمن من السّجن أو النّفي، كما أنّ استعمال الأسطورة يطرح مستويات مختلفة للتّأويل.

ولعلّ أشهر الشّعراء الذين وظّفوا الأسطورة في شعرهم، هو الشّاعر الأمريكي «ت. س. إليوت» في قصيدته «الأرض الخراب» التي أصبحت مثالا يُحتذى على الصّعيد العالمي.

وقد استخدم «إليوت» الأسطورة في شعره ضمن إطار نظريّته في (المعادل الموضوعي) و (نظريّته عن الموروث)؛ وقد كانت أفضل سبيل مكّنه من تحقيق نظريّته عمليا في التّطبيق الشّعري.

ولا عجب أن يلجأ الشّاعر المعاصر إلى الأساطير ينهل من منابعها الثّرّة، ويُلبسها لبوس العصر، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، طغت فيه المادّة على الرّوح والشّعر، وراحت الأشياء التي كان بوسع الشّاعر أن يقولها تنسحب شيئا فشيئا إلى هامش الحياة، وأضحى التّعبير عن هذه الحياة بلغة شعرية مستحيلا، فكيف يمكن التّعبير شعرا عن اللاّ شعر؟؛ ولم يكن أمام الشّاعر سوى العودة إلى المنابع الأصيلة، منابع الأسطورة والخرافة، لعلّها تسعفه في بناء عوالم جديدة يتحدّى بها منطق الذّهب والحديد، تلك المنابع التي يرى الشّاعر أنّها لا تزال تحتفظ بحرارتها وصفائها، لأنّها بعيدة عن هذا العالم، ولا تُعتبر جزءا منه.

كما أنّ النّص الشّعريّ يتميّز بالخصوصية لما يتضمّنه من أسرار، لا يكشف عنها جهارا، لذلك من الطّبيعي أن تكون المغامرة الشّعرية إشكالية معقّدة يستعصي حلّها بالاعتماد على بعض المفاهيم، وعلى المناهج النّقدية. لذلك، لبّى الشّاعر الحديث نداء الأسطورة التي أخذت بيده وأعادته إلى منابع الصّفاء، لأنّ الأسطورة - كما يقول «ألبير كامو **Albert Camus**»- لا تحيا بنفسها، إنّها تنتظر منّا أن نشخّصها، تنتظر أن يلبّي واحد في هذا الكون نداءها لتمنحنا نسغها كاملا.

ولأنّ انصراف الشّعراء العرب إلى الرّموز والأساطير كان كبيرا، منذ تنبّههم إلى ما يمكن أن تحمله الأساطير من دلالات، وما يمكن أن تضفيه على الشّعر متى أجادوا توظيفها، ينهل منها الشّاعر تارة، ويبتدع أساطيره تارة أخرى محاولا إلباس هذه الرّموز والأساطير لبوسا عصريا، يعبّر من خلالها عن مشاكل عصره، وينتقد عبرها أدواء مجتمعه، أو يبثّ لواعج نفسه جاعلا إيّاها تتكلّم نيابة عنه؛ فقد كان لزاما أن نضع بين يديْ النّاقد العربي خصوصا والباحث عموما كتابا كهذا يمكن أن يكون له نبراسا يستضيء به في عالَم القصيدة العربية المعاصرة التي تزخر بالأساطير الإغريقية والرّومانية، والبابلية، والفرعونية، والأشورية، والعِبرية، والعربية.... الذي يمكن أن يتيه فيه دون دليل، فعسى أن يكون هذا الكتاب خير دليل.

وبالله التّوفيق.

د. سامية عليوي

أستاذة الأدب المقارن والآداب الأجنبية

الجزائر

النّظرية

نقد جديد، مغامرة جديدة

ممّا لا شكّ فيه، أنّه ليس من الإنصاف أن نتحدّث عن «النّقد الجديد» دون أن نتحدّث عن «الرّواية الجديدة». تتشابه العبارتان لدرجة أنّه يمكن القول إنّ إحداهما منقولة عن الأخرى. أصبح النّقد الجديد موضة، خاصّة بعد أن أصدر «ريمون بيكار **Raymond Picard**» سنة 1965 كُتيّبه «النّقد الجديد أو المغالطة الجديدة ***Nouvelle critique ou nouvelle Imposture***» في سلسلة «حرّيات **Libertés**» من منشورات «جان جاك بوفار **Jean- Jacques Pauvert**». رأى فيه كاتب «مجلّة باريس ***La Revue de Paris***» «ملاذا جوهريا للنّقد الجديد». وقد هنّأ صحفيٌّ «***Pariscope***» الذي تعوّد أن يتحدّث عن العروض الرّائعة، «ريمون بيكار» على «ليّ عنق النّقد الجديد وقطع رأس عدد من المنتحلين، ومن بينهم «م. رولان بارث **M. Roland Barthes**»».

نعلم بأنّ «بارث» قرّر الدّفاع عن نفسه وبقوّة، ضدّ هجوم لم يكن يتوقّعه. لفت الانتباه منذ السّطور الأولى من كتاب «نقد وحقيقة ***Critique et vérité***»، سنة 1996، إلى أنّ ما نسميّه «النّقد الجديد» لا يرجع تاريخه إلى اليوم. فقد تمّ -منذ التّحرير- «تنقيح جزء من أدبنا القديم عند اتّصاله بالفلسفات الجديدة، بانتقادات مختلفة جدّا للسّلطة التّقديرية لدراسات مختلفة انتهت بتغطية مجموع كتّابنا، من «مونتاني **Montaigne**» إلى «بروست **Proust**»». كان هناك إذن نقد قديم جديد، كما يوجد دون شكّ، بعد 1966 نقد جديد جديد؛ تراكم النّعوت لا يغيّر في الأمر شيئا.

ليس النّقد القديم وحده الـذي يـؤرّخ للنّقـد الجديـد بغرابـة، ويفصـل عنـه مختلف التّوجّهات. تفرض المسارعة نحو جديد دائم التّجـدّد (عرفنـا أيضـا، بعـد 1960 «رواية جديدة جديدة» وضعَ فهرسها «جـان ريكـاردو **Jean Ricardou**» هكذا)، معنًى للتّطور الذي قـد يكـون عـدد مـن أنصـار الفلسـفة الوضـعية قـد حسدوا عليه طليعتنا. احتفظ «بارث» نفسه، وهو من أنصار المذهب الطّبيعـي، بأربع عائلات كبرى -في بحثه عن تصنيفٍ-، توافق الأيديولوجيات المختلفـة التـي يمكن أن يكون النّقد الجديـد قـد احتـكّ بهـا: الوجوديـة، والماركسـية، والتّحليـل الـنّفسي، والبنيويـة. وجـد «دومينيـك نوجـاز **Dominique Noguez**» هـذه الصِّنافة* ملائمة، واسـتعادها سـنة 1968 في نهايـة العـدد المشـترك المسـتمدّ مـن عُشارية** لـ«سـيريزي لاسـال **Cerisy - la - Salle**» والمخصّـص في شـهر سـبتمبر 1966 لـ«سُبُل النّقد المعاصرة ***Chemins actuels de la critique***». اعتقـد أنّـه بإمكانه أن يُجري عليها بعـض التّعـديلات، متنـازلا عـن الوجوديـة لصـالح النّقـد الموضوعاتي. على الرّغم من كون الوجودية أساسَ تيّارٍ نقديٍّ عمل كلٌّ من «كلود إدموند مانيي **Claude- Edmonde Magny**»، و«سارتر **Sartre**» نفسـه، عـلى شهرته بين تيّاراتٍ أخرى.

وكان «سارج دوبروفسكي **Serge Doubrovsky**» وريـثَ النّقـد الجديـد في كتابه «لمـاذا النّقـد الجديـد؟ **1966** «***Pourquoi la nouvelle critique***. ولـد النّقـد الموضـوعاتي في كنـف «غاسـتون باشـلار **Gaston Bachelard**»، وجمـع نقّـادا ذوي مواهـب كبـيرة، مثـل «جـورج بـولي **Georges Poulet**»

---

* الصِّنافة **Taxinomie**: علم قوانين التّصنيف. (المترجِمة)

** العُشارية **décade**: مصنّف من عشرة كُتُب أو فصول. (المترجِمة)

و«جـان بيـار ريشـار Jean Pierre Richard» و«جـان ستاروبينسـكي Jean Starobinsky» دون أن ينغلق واحد منهم في قانون جامد.

كان الوقت مبكّرا دون شكّ، لإشـاعة اتّجـاهٍ نقـديٍّ منـتشرٍ منـذ زمـن طويـل كسابقيه، ولكنّه لا يزال غير منظّم: إنّه النّقد الأسطوري بمـا أنّ ذلـك هـو اسـمه، الذي جاء ليطيل قائمة التّعابير المبتكَرة بعد 1970، في فترة هدأت فيهـا الأذهـان، وبدأت فيها حدّة النّقد الجديد تخفّ. لذلك لم ينتبه إليه أحد.

كان مؤسّس النّقد الجديـد فيلسـوفا أيضـا، يُـدعى «جيلبـير دوران Gilbert Durand»، غير أنّ هذا المنشّط الـذي لا يتعـب مـن البحـث في الخيـال، مـارس تأثيره - على الخصوص- على أولئك الذين كانوا يحضُرون -بانتظـام أو مناسـباتيا- المـؤتمراتِ أو النّـدواتِ التـي كانـت تُـنظّم في «شـامبيري Chambéry» ثـم في «غرونوبل Grenoble» بعد ذلك. كان ذلك وسيظلّ مكان النّقاشات المتحمّسـة، والعلاقات المتناظِمة* الحقيقية، والصّداقات المثمرة. لم نشـهد أبـدا تأسـيسَ نقـدٍ أسطوريٍّ. أحاول أن أبيّن لاحقا («النّقد الأسطوري والتّحليل الأسطوري») الـذي لم يسمح «جيلبير دوران» لمصطلحه بأن يطفو إلاّ في فترة متـأخّرة، وبصـورة نـادرة، ولم يكتفِ بذلك، بل ابتكر له منافسا قديما. في فترة أكثر حداثـة، تحـدّث أسـاتذة الأدب، ومـن بيـنهم «سـيمون فيـارن Simone Vierne» وآخـرين عـن النّقـد الأسطوري بطيب خـاطرٍ، وكـان ذلـك في الغالـب اعترافـا مـنهم بفضـل «جيلبـير دوران».

سأكون ناكرا للجميل إذا لم أذكّر هنـا بـالتزامي بالنّسـبة إلى مركـز البحـث فـي المتخيّل CRI وبالنّسبة إلى الـذي كـان لفـترة طويلـة مـديرا لـه. شـاركت

---

* المتناظِمة **interdisciplinaire**: متعلّق بعدّة أنظمة، بعدّة فروع من العلم مشتركة العمل. (المترجِمة)

أحيانا في نـدوات «غرونوبـل»، و«شـامبيري»، كنـت مشـتركا في فريـق الأبحـاث المنظّمة (**GRECO**) الذي جاء لتوسعته، على الرّغم من أنّني لست أحد مريدي «جيلبير دوران». دون شكّ، أنا أكثر اسـتقلالية في الحقيقـة لأجـل ذلـك. وجـدت نفسي منجذبا أيضا منذ 1970 إلى دراسة الأسـاطير في الأدب. كانـت بالنّسـبة إليّ، طريقة لاسـترجاع الدّراسـات الإغريقيـة والدّراسـات اللاّتينيـة التـي رغّبنـي فيهـا أساتذتي منذ زمن طويل.

كانـت المناسـبة للتّـذكير بـأنّ الأدب المقـارن يصـبح مسـتحيلا إذا قطـع مـن جذوره القديمة. كان ذلك أيضـا تلبيـةً لـدعوة العلـوم الإنسـانية التـي كـان مـن الصّعب البقاء غريبا عنها في هذه الفترة. لست أدري إن كنت قد جنّـدتُ نـفسي في هذه المغامرة؛ ولكنّني جنّدتُ فيها فضولي.

خلال السّنوات الموالية، أحسستُ -مرّات عدّة-، وأنا أدرس بعض النّصـوص، أنّـه يمكننا أن نلقي عليها نظرة أخرى، وذلك بأن نمنح العناصر الأسـطورية التـي تحويهـا اهتماما أكبر. حاولت بدوري -في هذا البحث- أن أطلق تسمية «النّقد الأسـطوري». أستخدمه بحذر، حتّى وإن كان يتمـدّد كـما أردتـه عـلى غـلاف هـذا الكتـاب. هـذا البحث مغامرة أخرى لا أريد أن أقحم فيها أحـدا، وحيـث أريـد أن أتجنّـب عقبـاتِ الدّوغمائية*. لذلك، وبدلا من عرض مؤَلَّفٍ أكون عـاجزا حقـاّ عـن كتابتـه، أو حتّـى كتابة إحدى «مقدّماته» التي تأخـذ مظهـر منشـوراتٍ، اكتفيـت بتجميـع النّصـوص المكتوبـة عـلى امتـداد العشريـن سـنة الأخـيرة، وعـلى مصـادفة الظّـروف. وهكـذا، أضفتُ عدّة نصوص جديدة في محاولـة لإعطـاء تناسـق أكـثر للمجمـوع. كـلّ هـذه

* الدّوغمائيـة/ الوثوقيـة **dogmatisme**: مـذهب فلسـفي قائـل بـأنّ قـوى الإنسـان العقلية قادرة على بلوغ الحقيقة، إذا اعتمد على القوى بطريقة منهجية. (المترجِمة)

الدّراسات ليست من النّقد الأسطوري الخالص. هل يمكننا أن نتصوّر ولاءا ملزِما لقوانين غير موجودة؟ تتردّد هذه المحاولات بين رغبة الصّرامة ومذاق الحرّية. إذا كانت تدور حول مفهوم الأسطورة الأدبية، فإنّها لا تحتفظ أحيانا بغير ترقيمٍ هاربٍ.

كتب «بارث» في كتابه «نقد وحقيقة» بأنّ «الانتقال من القراءة إلى النّقد؛ يعني تغيير الرّغبة، أي أن نرغب، ليس في العمل ولكن في لغته الخاصّة». أتمنّى ألاّ أكون قد غالطت نفسي إذا قلت إنّ نرجسية كهذه غريبة عنّي. لن أدرك من النّقد، أو من النّقد الأسطوري إذن -إذا شئنا- إلاّ ما كان في خدمة العمل وكطريقة أخرى للقراءة. وسأحاول بالأحرى أن أفكّر مثل «موريس بلانشو **Maurice Blanchot**» في كتابه «لوتريامون وساد **Lautréamont et Sade**» بأنّ ميزة «الكلمة النّقدية» هي أنّها «تختفي حين تتحقّق».

الأسطورة حسب «يولس Jolles»

من السّهل جدّا أن نتحدّث عن الأسطورة في أيّ وقت وفي أيّ شأن. إذا كنّا مهتمّين بمصطلح دقيق، فلن نملك سوى الرّغبة في «محاربة الفتور والتّهاون في الاستعمال -نتيجة اهتمامنا بالأشكال، وبغية تعريفها-». أستعير هذه الكلمات القويّة من «أندري يولس **1946- 1804**) «**André Jolles**) ذلك الجامعي ذو الأصول النّيبرلندية، الذي أصبح انطلاقا من 1918، واحدا من أبرز أساتذة «ليبزيغ **Leipzig**». اقترحَ فرَضيةً وسيطة -بعد أن رفض تصوّريْن غير مقبولين عنده، أحدهما استعلائيٌّ* (الأسطورة على أنّها أسمى من كلّ خطاب)، والآخر حضوريٌّ** (الأسطورة لا تمتزج بالخطاب): ابتكر «شكلا بسيطا» سابقا للّغة المكتوبة، ولكنّه «قام بعصرنته»، مثلما فعل النّص الأدبي.

نظريّة يولس:

قبل أن نلج تصوّر «يولس» للأسطورة، من الضّروري أن نشير إلى الخطوط العريضة للنّظرية التي طوّرها في كتابه العظيم «أشكال بسيطة ***Formes Simples Einfache Farmen***/»[1]. إنّها مؤسّسةُ بحثٍ صرفيٍّ مادّته

---

* استعلائي **transcendantaliste**، نسبة إلى **transcendantalisme**: فلسفة تفسّر الصّور والمعاني السّابقة على التّجربة، وهي فلسفة «أمرسون» الأمريكية المتميّزة بصوفية أحادية. (المترجِمة).

** حضوريٌّ **Immanentiste**، نسبة إلى **immanentisme**: مذهب فلسفي يقول بأنّ الإنسان شعر بحضور الله، ولكنّه يعجز عن جعل هذا الحضور موضوعَ علمٍ واضح. (المترجِمة).

1) Halle Niemeyer Verlag, 1930, réed 1982 ; trad franç *Formes simples*, par Antoine –Marie Buguet, Ed de Seuil, 1972.

النّقد الأدبي، يريد المؤلّف أن يقصي كلّ ما هو مشروط بالزّمن أو يتحرّك بصورة فردية ليثبت شكلا، وليحدّده وليعرّفه في خاصّيته المحدّدة. يتعلّق الأمر ببنيوية، ولكنّها بنيوية غير لسانية. وبدلا من أن ينطلق من وحدات اللّغة وتمفصلاتها كما دفعتها إلينا قواعد اللّغة، وعلمَا التّركيب والدّلالة، يريد أن ينطلق من الأشكال التي يمكننا أن نعرّفها على أنّها أشكال ذات أولويّة. أتُراها أشكال ذهنية؟ نحسّ أنّ «يولس» مبتلى بالتّعقّلية* الخالصة، ولكنّه يقاوم، ويودّ المحافظة على أشكاله البسيطة، حتّى في جوهر اللّغة.

يقول «جاكوب بيركهاردت **Jacob Burckhardt**» بأنّه لا يمكننا أن نفهم ما قبل التّاريخ إلاّ تاريخيّا. وبالطّريقة نفسها، لا يستطيع «يولس» أن يدرك الشّكل البسيط الذي يُستخدم في اللّغة إلاّ من خلال اللّغة. إنّها -كما يقول- «أشكال تنتج في اللّغة وتنبثق من عمل اللّغة نفسها، دون تدخّل شاعرٍ ما -إذا جاز لنا القول-».

هل ينبغي أيضا أن نتخيّل عمل اللّغة هذا نفسه مرّة أخرى. ابتكر «يولس» المتشبّع بالفكر الجرماني، نظاما ثالوثيا** ذا مستويات عدّة. فكما توجد وظائف في المجتمع (الزّراعة، وهو العمل الذي يربط الأشياء في ترتيب؛ والتّصنيع، وهو العمل الذي يغيّر نظام الأشياء؛ والتّفسير، وهو العمل الذي يصف التّرتيب؛ فهناك ثلاث وظائف للّغة («فعل إنتاج اللّغة» الذي يربط الأشياء في ترتيب يدخلها في حياة الإنسان، ويجعلها مقبولة دون أن يمنع مجراها الطّبيعي؛ والحدث الشّعري بالمعنى البليغ للكلمة الذي يبتكر صورا أسطورية أو أنماطا؛ والتّفسير الذي هو توضيح للعلامة).

---

* التّعقّلية **intellectualisme**: مذهب يرى أنّ كلّ ما هو موجود مردود إلى مبادئ عقلية. (المترجِمة).

** ثالوثيا **triadique**: مجموعة ثلاثة أشخاص أو ثلاث وحدات. (المترجِمة).

تعيـينٌ، تصـنيعٌ، تفسـيرٌ؛ أودّ أن أوضّـح هـذه الوظـائف الـثّلاث انطلاقـا مـن أنشودة «شارل فـان لاربـارغ **Charles Van Lerberghe**»[1] الرّائعـة «أنشـودة حوّاء ***La Chanson d'Eve***». كلّف الإلـهُ الـذي خلـق للشّـاعر البلجـيكي العـالم والمرأة في الوقت نفسه، أمّنا بأن «تمنح جميع الكائنات» التي خلقها «كلمـة مـن شفتيـ(هـ)ـا/ وصوتا للتّعرّف عليهم».

ستمنح حوّاء الورود، والمطر، والغبار إذن، أسماءً. إنّها الوظيفة الأولى. ولكنّهـا لا تستطيع فعل ذلك إلاّ من خلال صناعة الشّعر: إنّها تقلّد مجرى المـاء مـثلا، في المحاكاة الأولى التي هي أيضا الشّعر الأوّل:

«وتنزلين عبر منحدراتٍ سهله
من الأزهار والزّبد
نحو المحيط الأصلي
أنت التي تجيئين وتذهبين، باستمرار، دون كلل
من الأرض إلى البحر ومن البحر إلى السّماء.»

إنّها تفسّر أيضا: إنّها تقول: الماء «الحي»، «بسيط وصاف»، إنّها تغنّي «الرّوح التي تهمس منذ أمدٍ بعيد / من الينابيع والغابات»، إنّها تُنطـق الأشـياء (هكـذا، يحدّثها الغبار مثلا). إنّها ترى حضور الإله في كلّ مكان.

وهذا مثـال آخـر معـروف، وهـو جملـة «مـالارمي **Mallarmé**» الشّـهيرة في «أزمة الشّعر **Crise de vers**»:

أقول: زهرة!، وبعيدا عن النّسيان حيث يُقصي صـوتي أيُّ حـدّ. بمـا أنّـه شيء آخر غير الفـكّ الأعـلى، تـنهض الفكـرة ذاتهـا والعذوبـة ذاتهـا الغائبـة عـن كـلّ الباقات، نغما موسيقيا.

---

1) Publiée en 1904, *La Chanson d'Eve* a été rééditée en 1980 par Jacques Antoine, à Bruxelles (*Passé et présent*).

كلّ شيء يبدأ بتسمية بسيطة. ولكن هذه التّسمية تكفي لخلق يمّحي -رغم ذلك- خلف «فكرة» الزّهرة.

يمكننا أن نعثر على الصّورة نفسها في الأسطورة. ليس (فوابو **Phoibos***) بالنّسبة إلى «مالارمي» في «الآلهة القديمة ***Les Dieux antiques***»، سوى طريقة لتسمية النّور (««فوابو» يعني إله «النّور» أو «الحياة»، و«ديلوس **Délos**»، حيث وُلد الإله، ومعناه «الأرض اللّماعة»؛ ومن هنا جاءت كذلك تسميته بـ**Lykégénès** سليل النّور. أمّه «ليتو **Léto**» («لاتونا **Latona**»)، التي تعني «اللّيل الذي يبدو أنّ الشّمس تنبجس منه». ولكنّ هذا التّراكم هو الذي خلق مجموعة مضيئة. التّسمية، الأولى بالنّسبة إلى «مالارمي» تولّد الأسطورة: «فوابو-الأسطورة- حيٌّ هنا وليس مجرّد اسم، هو ابن «زوس **Zeus**»، لأنّ الشّمس مثل «أثيني **Athéné**» أو الفجر تنطلق من السّماء عند الصّباح، نعلم كيف أنّ رامي السّهام في أوّل أنشودة من «أنشودتيْ هوميروس لأبولون **les deux *Hymnes* Homériques à Apollon**» يجعل الأرباب الآخرين يرتجفون لمجرّد سماع وقع قدميه في مقرّ إقامة «زوس»[1]: يمكن لمالارمي أن يفسّر هذه المفاجأة على أنّها مفاجأة النّور.

يميّز «يولس» أيضا بين ثلاث مستويات في الفعل اللّغوي؛ تشكُّل اللّغة في ذاتها (بحثنا له عن تفسيرات أسطورية)، وتشكُّل الأشكال البسيطة؛ وتشكُّل العمل الأدبي الذي يحمل الكمال النّهائي. في الزّمن الذي يوافق المرحلة الثّانية تتوطّد اللّغة بنفسها في شكل أدبي أوّلي بفضل وحدات

---

* فوابو **Phoibos ou Phoebus**: إله الشّمس في الأسطوريات الإغريقية. (المترجِمة)

1) Homère, *Hymnes*, texte établi et traduit par Jean Humbert, Belles Lettres, coll des «Universités de France», 1951, p: 79.

الحدث: «في كلّ مرّة تقود فيها حركة الفكر تعدّدَ الكائن وتنوّعَه، والأحـداث لأن تتبلور لتأخذ صورة ما، وفي كلّ مرّة تناولت فيها اللّغـة هـذا التنـوّع في عناصرهـا الأوليّة التي لا تتجزّأ، فتصبح إنتاجا لغويا، يمكنها في الوقت ذاتـه، تعيـين الكـائن والحدث، سنقول بأنّ شكلا بسيطا قد نشأ».

سيكون هناك الكثير ممّا يمكن قوله عن مفهوم هذا الشّكل (***Gestalt***) الذي يعتقـد مـن جهـة بـأن نغـضّ الطّـرف عـن مظهـر الحركيـة (ومنـه، أولى مبـادئ «يولس»: «إقصاء كلّ ما هو مشروط بالزّمن أو متحرّك فرديا»)، من جهـة أخـرى يتشكّل ترابط أجزاء (ومنه المبدأ الثّـاني: «نتسـاءل حـول كـلّ شـعر وإلى أيّ حـدّ توصّـلت القـوى المكوّنـة والمحـدّدة لشـكله إلى تأسـيسٍ يمكننـا التّعـرّف عليـه وتمييزه»)، ينبغي الإصرار على الميـزة الافتراضـية لهـذا الشّـكل البسـيط: سـتكون أساس الإبداع الأدبي «قوّة فعّالة».

ستكون محاولته إذن بالنّسبة إلى كـلّ واحـد مـن الأشـكال التّسـعة (خرافـة، سيرة شعبية، أسطورة، لغز، تعبير، عارض، كلـمات مـأثورة، حكايـة، طُرفـة) دائمـا ذاتها: اكتشاف تصرّف عقلي، ستنيره حركة فعلية. بما أنّ الشّكل البسيط افتراضي، فإنّه ينبغي دراسة الكيفية التي يمكـن تحديثـه مـن خلالهـا في الأشـكال الحاليـة وخاصّـة في الأشـكال الأدبيـة. ولـكي يكمـل، سيسـعى النّاقـد إلى القيـام بتجربـة عكسية: وسـينطلق للبحـث عـن الشّـكل المضـاد، وسـيؤكّد عـلى العكـس وجـود الشّكل وفعاليته.

قبل أن ألج عالم الأسـطورة، سـآخذ المثـال الأكـثر وضـوحا للخرافـة -كـما أعتقد- وهو (الخرافـة في الـنّص الألمـاني: إنّهـا أولى الأشـكال البسـيطة التـي تأمّلها «يولس»). الخرافات بـالمعنى الاشـتقاقي للكلمـة، هـي الأشـياء التـي تُقرأ، وخاصّة حياة القدّيسين. سيكون التّصرّف العقلي هو الحاجـة إلى مثـال

يحتذى. ستكون الحركة الفعلية صورة مدهشة، حافزا أو مجموعة حوافز (الرّأس المقطوعة مثلا). يمكن للخرافة أن تأخذ شكلا أدبيا خالصا («خرافة القدّيس جوليان المضياف *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*» لـ«فلوبير **Flaubert**»، و«القدّيس جورج **Saint Georges**» لـ«كلوديل **Claudel**» في «قراطيس القدّيسين *Feuilles de Saints*». بعد أن تمّت عصرنتها في حياة القدّيسين مثل تلك التي تضمّنتها «الخرافة الذّهبية *La Légende dorée*» لـ«جاك دو فوراجين **Jacques de Voragine**»، ستُقيم نقيض الخرافة إحباطا مقام النّموذج: دون جوان، وفاوست، واليهودي التّائه، هما أمثلة مضادّة لما هو ليس من الأساطير عند «يولس»، ولكن من نقيض الخرافة.

الأسطورة باعتبارها وضعا عقليا:

يريد «يولس» في بداية مقاله «عن الأسطورة *Die Mythe*» أن يعطينا الانطباع عن لبسٍ كبير. إنّه يضع نصب أعيننا رُكاما من التّعريفات المستعملة عادة، وكذا الطّريقة التي تُقحم بها الأسطورة والتّاريخ في المرويات *l'epos*. وُلدت حرب طروادة مثلا من هذا الاتّصال. إذا افترضنا بأنّه لا تزال هناك آثار من «إليون **Ilion**» القديمة (ونعلم إلى أيِّ مدى لم تتوصّل أعمال «شليمان **Schliemann**» الأثرية في آسيا الصّغرى إلى إضاءة نهائية: يسخر «بروست **Proust**» من ذلك في موضعٍ ما من «البحث عن الزّمن الضّائع *A la recherche du temps perdu*»)، سيكون من الصّعب على أيِّ مؤرّخ أن يتقبّل بأنّ «أبولون» جاء ليحارب إلى جانب الطّرواديين، كما جاءت «أثينا **Athéna**» لتحارب إلى جانب الإغريق. غير أنّ «أبولون» لا ينتمي إلى الخرافة: إنّه ليس ما يمكن أن نطلق عليه اسم

نموذج في «أوريستية إسخيلوس *l'Orestie d'Eschyle*[*]»، حيث اتُّهم بأنّه «أقلّ حكمة»، فهو الذي نصح «أوريست **Oreste**» بأن يقتل أمّه انتقاما لأبيه. إنّه على الخصوص «لوكسياس[**] **Loxias**»، المنحرف، الغامض.

---

* الأوريستية **l'Orestie**: كتب اسخيلوس هذه المسرحية وهو في قمة نضجه الفني. وتدور حول اللعنة التي حلّت على أسرة (أتريوس) إذ أن (تستس) أخا (أتريوس) فسق بامرأة أخيه، فانتقم منه أخوه بذبح ولديه وتقديمهما له طعام عشاء. فلعنت الآلهة هذه الأسرة، ونقمت على أبنائها.
ففي الحلقة الأولى من حوادث الأوريستية يضحّي آغاممنون بابنته (إيفيجينيا) للربة (آرتميس) إلهة الصيد والغابات والقمر، عندما جهزّ اليونانيون جيشاً ضخماً بقيادة أغاممنون ليحاربوا طروادة انتقاماً من باريس بن بريام الذي اختطف (هيلينا). لكن الربة (آرتميس) غضبت على أغاممنون فجعلت الريح تسكن ولا تدفع بمراكب اليونان، إلا إذا ضحّى أغاممنون بابنته (ايفيجينيا) إرضاء للآلهة. فيستدعي أغاممنون ابنته وأمها من أراغوس، بحجة أن (أخيل) سيتزوجها. وحينما تصل الفتاة يضحّي بها أبوها.
وتعود (كليتمنسترا) غاضبة على زوجها الذي تحجّر قلبه فضحّى بابنته من أجل نبوءة لإرضاء الآلهة. فتعيش حياة فسق وفجور مع ابن عم زوجها، انتقاماً من زوجها. وبعد انتهاء حرب طروادة يعود أغاممنون ومعه سبيّته (كاساندرا) التي تتنبأ بقتل أغاممنون وزوجته. وبالفعل فإنّ زوجته تغتاله بالاتفاق مع عشيقها الذي يتزوجها ويصبح حاكم البلاد.
بعد هذا التاريخ بحوالي عشر سنوات، وذلك بعد أن تولى (إيغست) العشيق الحكم. حيث أبعدت (كليتمنسترا) ولدها (أوريست) بن أغاممنون خوفاً من انتقامه، واستخدمت ابنتها (إلكترا) التي كانت غاضبة على أمها. وهي ترقب عودة أخيها لينتقم لأبيه. فتجتمع معه. ويتفقان على الخطة. وينفّذ أوريست المطلوب منه، فيقتل إيغست. وحين يهمّ بقتل أمه تفتح له صدرها متوسلة إليه بالثّدي الذي غذّاه. ولكنه يقتلها غير آبهٍ بتوسلاتها.
وفي الحلقة الثالثة والأخيرة، نرى أوريست في معبد أبولو في دلفي يحتمي بالإله الذي زيّن له الانتقام من ربّات الانتقام اللواتي يحطن به للفتك به. وهو يكاد يفقد عقله. ولكن أبولو يذودهن عنه، ويرسله إلى معبد (منيرفا) أو (أثينا) ربة العدالة والحكمة. وهنا تعقد أول محاكمة من نوعها، حيث ينقسم فيها تاسوع الآلهة فريقين: فريق يبّرئ أوريست. وآخر يدينه. ولكن (منيرفا) تبرئه. وهكذا يُناط أمر الانتقام بالآلهة، لا بالأفراد.
ويُلغى اختصاص ربّات الانتقام فيصبحن ربات رحمة، ويُمنع سفك الدماء والثأر الذي لا تنتهي حلقاته، ويوكل أمر المجرمين إلى محكمة عادلة. (المترجِمة)
** كُنية أبولون.

بصورة أدق، ستولد الأسطورة إذن، من هذا الغموض. الوضع العقلي المناسب للأسطورة هو الطّبع المتسائل. أجد نفسي أمام شيء لا أفهمه، ولا يمكن لأيّة نظرية أن تفسّر لي السبب. أنا أبحث إذن عن نوع آخر من الشّرح، دون أن أستنجد لا بالإدراك ولا بالتّجربة العلمية. أنا أبتكر سببا. يصف «كلوديل» جيّدا هذا اللّجوء إلى الأسطورة في تأنيب الأستاذ في «الفنّ الشّعري ***l'Art Poétique***»، قائلا:

«الأمور واضحة جدّا في صفّكم يا أستاذ، والنّور الذي ينشره يكفي بإتقان تحت السُّتُر للكراريس المحتشمة التي يملؤها التّلاميذ بمذهبكم. ولكن لتعلم! الإنسان لا يزال عاريا! تحت الثّوب المدنّس، صافيا مثل الحجر! وبالنّسبة إليّ سواد سبّورتك لا يكفيني، ولا حتّى هذه الإشارات النّحيلة التي يرسمها الطّبشور. ما أحتاج إليه هو السّماء السّوداء في حدّ ذاتها (...)، أحمق من يرى أن لا شيء يمكن أن يُستنفذ كموضوع للمعرفة، أبدا! أقول لك: لم تُنقص شيئا من الطّبيعة، لم تسلب شيئا، لم تستنزف أبدا عبقرية حرّيتها وسعادتها! البحر يحتفظ بكنوزه؛ ولا زال «أبولون» يدخل في مسابك الرّعد! افتح عينيك! العالَم لا يزال كاملا: إنّه نقيٌّ كما في اليوم الأوّل، طازج كالحليب»[1].

التّلميذ عادة ما يطرح أسئلة، وإذا كان الأستاذ يطرح أسئلة كذلك، كما فعل سقراط طائعا، فذلك لأنّه يستعير مكان التّلميذ. أو على الأقلّ التّلميذ الغبي. ولكنّنا وُجدنا جميعا في العالم لكي نتساءل، لكي نبقى معلّقين إلى السّؤال الرّباعي الأطراف الذي عبّر عنه «فولتير **Voltaire**» في أحد أبياته التّعليمية التي كان يمتلك سرّها:

---

1) Claudel, *Œuvres Poétiques*, Gallimard, coll «Bibliothèque de la pléiade», 1967,p: 132- 133.

«من أنا، وأين أنا، وأين أذهب ومن أين أتيت»؟

أودّ هنا أن أسرد قصيدة رائعة لـ«جـول سـوبارفيال **Jules Supervielle**» في ديوانـه «الانجـذابات ***Gravitations***»: عنوانهـا «عهـد الكهـوف ***Age des Cavernes***»، ويقـترح السّـمة العالميـة للسّـؤال. «تتسـاءل الجـذور إن كـان مـن الضّروري أن تتزاوج وهذا التّراب». «يسمع البحر ضجيجا رائعـا ويجهـل إن كـان هو المتسبّب فيه». تمضي الحيوانات مسبوقة بعنـق عظـيم يستكشـف المجهـول. «تتساءل الحيوانات أيّا منها سيصبح الإنسـان ذات يـوم». «يتسـاءل الإنسـان إن كان حقّا سيكون هو».

يمكننا أن ننطلق من السّؤال، ولكن يمكننـا أن ننطلـق مـن الجـواب أيضـا. لأنّـه توجد نصوص، وغالبا ما تكون نصوصا مقدّسة، تشرح لنا عن طريـق الأسـاطير مـا لا يفهمه إدراكنا. إنّها وظيفة قصص الخلق كلّها. يذكر «يـولس» قصّـة التّـوراة؛ ولكنّهـا ليست سوى تراث كغيرها مـن القصـص. أُحيـل لـكي أعطـي فكـرة عـن كثرتهـا، وفي الوقت نفسه عن وحـدتها العميقـة، عـلى الجـزء الـذي نشر سـنة 1959 في مطـابع «سـوي **Seuil**» في سلسـلة «المصـادر الشّرقيـة **Sources Orientales**» والمعنـون بـ«نشأة الكون **La Naissance du monde**»: ونجد فيـه تراثـا مسـتمدّا مـن مصر القديمة، من اللاّوس **Laos**، والتّيبت **Tibet**، ومـن سـومر ومـن حـرّان **Hourrites**، ومن بلاد الحيثيّين **Hittites**، ومن الصّين القديمة، ومن تركيـا، ومـن إسرائيـل، ومـن الإسلام، ومن الهند، ومن إيران قبل الإسلام، ومن سيام **Siam***.

في كـلّ الحـالات، يطـرح الإنسـان سـؤالا أمـام الكـون الـذي يتموقـع فيـه. وتتكشّـف لـه الإجابـة، إمّـا أن تقـترح نفسـها، وإمّـا أن تفـرض نفسـها. يـرى

---

* الاسم القديم لتايلاندا. (المترجِمة).

«يولس» في أساطير الخلق هذه، الشّكل الأمثل للأسطورة، إلى درجة أنّه يصبح مستعدّا لأن يقلّص الأسطورة إلى أسطورة ذات خاصّية تعليلية «حين يخلق الكون نفسه هكذا للإنسان عن طريق السّؤال والجواب. سيدخل شكلٌ ما، وهو ما سنطلق عليه اسم أسطورة».

تبدأ «انسلاخات ***Métamorphoses***» «أوفيد **Ovide**» بقصة كبرى لبدايات الكون والإنسان. وليس من قبيل المصادفة، كما يبدو لي، أن يتجسّد فيها تراثان لأبولون، هما: حكاية بيتون **Python** ودافني **Daphné**. لا يعرَّف «أبولون» -إلهُ النّور- على أنّه إله «**Le Fiat Lux***»، ولكنّه يبقى إلها مقرّبا من نشأة الكون. ينبغي أن يفسّر انتصاره على «بيتو **Pythô**» في موقع طيبة المستقبلي، على أنّه انتصار على الظّلمات وعلى السّديم. أمّا بالنسبة إلى قصة دافني، فيُمكن أن تؤخذ على أنّها نموذج الأسطورة التّعليلية نفسها. يعتني «أوفيد» بالإشارة إلى أنّه في اللّحظة التي مات فيها «بيتو» «لم تكن الدّفلى موجودة بعد، وبأنّ «فويبو **Phoebus**» المنتصر، الذي:

«كان يطوّق قطع الخشب الفاتنة،

بشعره الطّويل، وبغنائم أوّل شجرة في الوجود»:

Nondum laurus erat, longoque decentia crine

Temporà cingebat de qualibet arbore Phoebus

كان المكان معدّا لخرافة «دافني»، الأسطورة التّعليلية لخلق الدّفلى.

بالنّسبة إلى الدّفلى، مثلها مثل بقية الشّجيرات الأخرى ذوات الأوراق الدّائمة، يُطرح سؤال يتوافق مع التّرتيب الذّهني للأسطورة: لماذا تظلّ

---

* **Le Fiat Lux**: عبارة لاتينية، حاضرة في بداية «سِفر التّكوين»، يتعلّق الأمر بأولى كلمات الرّب، وترجمتها: «ليكن النّور». (المترجِمة).

الدّفلى دائمة الاخضرار؟ تفسّر حكاية «أوفيد» ذلك. حين نجت ابنة «بيني **Pénée**» تماما من مطاردة «أبولون» الغرامية، وحين حوّل الأب/ النّهر ابنته إلى شجيرة؛ فإنّ الإله الذي لازمها تأسّى بأنّها ستكون شجرته من الآن فصاعدا، وبأنّها ستكون خالدة مثله: «كما أنّ رأسي يحتفظ دائما بشبابه، بفضل شعره الذي يجلّه المقص، فإنّك ستحملين من جهتك دائما حِليةَ أوراقكِ في كلّ الفصول».

أيّة قيمة تُمنح لهذه التّفسيرات؟ كان من الغريب أن يقول «كلود ليفي ستراوس **Claude Levi- Strauss**» في كتابه «الأنثروبولوجيا البنيوية ***Anthropologie Structurale***»، بأنّ الأسطورة التّعليلية كانت تعليلا خاطئا. دون أن يذكر القيمة الشّعرية التي يمكن أن يوجدها لها هاوٍ ما. يمكن لأسطورة كهذه أن تكون صحيحة بالنّسبة إلى شخص ما، إذا كانت بالنّسبة إليه شيئا يؤمن به.

الحركة اللّفظية في الأسطورة:

يتعلّق الأمر بالنّسبة إلى «يولس» في أصل الأسطورة، بمسألة «تمسّ الكائن والطّبيعة العميقة لكلّ عناصر الكون الذي نرى فيه الثّبات والكثرة في الوقت ذاته». تمنح الأسطورة جوابا لهذا السّؤال، وهذه الإجابة «تأخذ هذه العناصر كلّها وتجمعها في واقعة، تقود وحدانيّتها الخالصة الكثرة والثّبات إلى الوحدة، وتمنح هذه الوحدة صورة صلبة ومتحرّكة في الوقت نفسه في كنف هذه الواقعة التي تصبح إذن قدرا ومصيرا».

الواقعة (**Geschehen**) هي الحركة اللّفظية للأسطورة. لفهم هذا التّوكيد الأساسي، ينبغي أن نميّز بين الحادث والواقعة. الحادث هو ما يقع عن طريق الصّدفة، في عالم يبدو متروكا للاحتمال. والواقعة على عكس

ذلك، هي تجلٍّ لضرورة كامنة؛ لذلك كان يجب على «يولس» أن يستعيد فكرة القدر؛ هذه الضّرورة التي تتجلّى منذ تعرّض الإنسان للخطر. حين تساءلت جوقة السّلامانيّين **Salaminiens** في تراجيديا «سوفوكل **Sophocle**» عن التّصرّف المبهم الذي بدر من «أجاكس **Ajax**» الأخرق (مجزرة الماشية حين ظنّ أنّه يواجه أعداءه). إنّه يتأمّل فرضية الحادث، وحتّى ما سأطلق عليه اسم الحادث الأعلى - تجهّم الإله لسبب تافه «إينياليوس **Enyalios**» مثلا، «آريس **Arès**» الإله ذو الدّرع النّحاسية الذي أعار البطلَ دعامة رمحه، سيشتكي الآن من نكرانه للجميل[1]. ولكنّ شرّه مثل شرٍّ «فيدرا **Phèdre**» يأتي من أبعد من ذلك. سيعرضه الرّسول في اللّحظة التي يبدو فيها انتحار البطل وشيكا: بدا «أجاكس» أحمقا، ولم يقتصر حمقه على اللّيلة السّابقة، وفي لحظة المجزرة فحسب، بل تعدّاه إلى ماضٍ بعيد؛ يوم أهمل آراء والده، وأعلن بأنّه واثق من إحراز النّصر دون مساعدة الآلهة (البيتان: 767-768). لطالما استنجدت الجوقة بـ«بان **Pan**»، و«أبولون» (الاقتراح الثّاني ***Second stasimon***) انهارت الموجة. إنّه «أجاكس» نفسه الذي استخدم هذا المجاز، وشهرة الحركة اللّفظية للواقعة نفسها:

«انظروا إذن أيّة موجة جاءت منذ قليل، تحت هجمة إعصار قاتل، لكي تنقضّ عليّ وتطوّقني» (البيتان 351-352).

في ختام «حاملات القرابين ***Les Choéphores***» لـ«إسخيل **Eschyle**»، تسمح صورة قريبة بالتّعبير عن عودة الواقعة الدّورية: العواصف التي سلّطت على عائلة الأتريديّين منذ الخطيئة الأصلية (خطيئة «تانتال **Tantal**»، أو خطيئة «بيلوبس **Pelops**» أو خطيئة «أتريه **Atrée**». وهذه

---

1) *Ajax*, édition établie par Alphonse Dain, traduction de Paul Mazon, Belles- Lettres, coll des «Universités de France», 1965.

هي الثّالثة (***treitos cheimôn***) - مقتـل «كليتمناسـترا **Clytemnestre**» عـلى يد ابنها.

في «عابدات باخوس» لـ«يوريبيـدس **Eurypide**»، قُـدّر لملـك طيبـة «بـانتي **Penthée**» بأنّـه سيصـبح تعيسـا بسـبب اسـمه (***Penthos***= تعنـي «الحِـداد»، و«ديــونيزوس **Dionysos**» نفســه، يريـنــا بــأنّ القــدَر متضــمّن في اســمه، (البيت508). ولكنّه زاد حالته سوءا بأن أظهر نفسه عاجزا عن الاعتراف بألوهيـة «ديونيزوس». ستوافق واقعة الاتّحاد الـ«الهزّة» انفجار الإله، وهيجان ألوهيته.

من الصّواب أن نقول مع «يولس»، بأنّ الواقعة جبريّة، وبأنّه يقود الكـثرة إلى الوحدة. ولكنّني أعتقد بأنّه ينبغي أن نضيف بأنّه يقابل صورة قوية، هي تجلّيـه في النص، والذي سيصبح فصلا في الدّراما، بأتمّ معنى الكلمة.

شكل بسيط، شكل معصرن

شكل أدبي.

لم أسـتطع أن أمنـع نـفسي مـن اسـتدعاء الأشـكال الأدبيـة الكثـيرة المعـدّة. والحقيقة أنّ «يولس» نفسه قد توقّع ذلك في فصل لـه حـول الأسـطورة، وتنـاول الشّكل المعصرن والشّكل الأدبي قبل أن يستخلص المأثورة الشّفهية.

من الصّعب أن نثبت بداية كلٍّ من الشّكل البسيط، والشّـكل المـعصرن، حيث يجـبر «يـولس» نفسَــه عـلى تنـاول التّرتيـب الـذّهني في كنـف اللّغـة نفسها. ارتكز هو نفسه على خلق الأنوار في سِفر التّكوين. قـد يكـون -كـما قلت- قد أخد أمثلة أخرى مقتبِسا من تراث مكتوب أو شفهي. تمّ التطـرّق لواقعة المأثورة الشّفهية بصورة دقيقة في النص: «كـان كـذلك». «كـان ذات مساء، وكان ذات صباح»، ما يسمّيه «فاليري **Valéry**» في «المقـبرة البحريـة

Le Cimetière marin بـ«الواقعة الخالصة»، وفُهم في الوقت نفسه في تجلّيه وفي نتائجه.

كمثال للشّكل الأدبي، فكّر «يولس» بالضّبط في «بيثورية بندار الأولى ***La première pythique de Pindare***»، وفي أسطورة «إيتنا **Etna**» التي تحتويها. لا شيء أكثر إثارة للمفاجأة، ولا شيء أكثر تصويرا لما يمكن أن يكون واقعةً أكثر منه انفجارا بركانيا. يمكن للصّورة أن تُستخدم أيضا مجازيا، مثل صورة الموجة، أو مثل صورة العاصفة، ليقترح الكارثة المأساوية. لحظة الاتّحاد في «عابدات باخوس ***Les Bacchantes***» نار العالم السّفلي تنبجس من قبر «سيميلي **Sémélé**» مع صوت الرّعد (بروميوس، اسم آخر لديونيزوس) الذي هو صوت هزّة أرضية.

يبدو الانفجار البركاني سرّيا. لقد كان كذلك بالنّسبة إلى القدماء الذين لا يمتلكون التّفسيرات التي يمدّنا بها العلماء. توجد دائما في مكان ما «الملكة، السّاحرة التي تضيء جمرتها في وعاء الطّين» (رامبو، بعد الطّوفان ***Après le Déluge***) في أسطورة «بندار»، سيكون محرّض الانفجار «تيفون **Typhon**»، عدوّ الآلهة الذي تمّ دفن جسده العملاق بعد عصيانه وهزيمته، وتمدّد من مدينة كوما **Cumes** على السّواحل الإيطالية حتّى صقليّة. حين يستيقظ هذا الجسد، ستتقيّأ «إيتنا» اللّهيب والحِمم.

تيفون الذي كان «هزيود» قد استدعى هزيمته من قبل في «شجرة أنساب الآلهة ***La Théogonie***»، هو تصرّف لنقيض أبولون، مثل «بيتو». في الواقع إنّه فاقد للإحساس تجاه النّتيجة المهدّئة للـ***Phorminx***[*] القيثارة الذّهبية التي

---

* **phorminx**(**φόρμιγξ** اليونانية القديمة / **phórminx**) أداة موسيقية وترية، وهي القيثارة الأولى التي كانت تستخدم في اليونان القديمة لمرافقة أغاني الشّعراء. ويُعتبر هيرمس مكتشفها، وقد صنعها من قوقعةِ السّلحفاة وأمعاء البقر.(المترجِمة).

هي خاصّية أبولون والحوريات. تقيم الثّلاثية الأولى من الأنشودة مفارقة قويّة بين الانقياد العام للآلة الموسيقية ***Phorminx*** (انقياد المرنّمين **choreutes** بالطّبع، ولكنّه أيضا انقيادُ نسرِ زوس، الذي ينام، وانقياد آريس **Arès** الذي رضي بأن يستريح) والاضطراب المؤلم لكلّ ما يبغضه زوس:

وإنّه يرتعد أيضا، عدوّ الآلهة، ذلك الذي يرقد في دركات الجحيم الفظيع، «تيفون» ذو المائة رأس. ترعرع قديما في مغارة «سيليسي Cilicie**»: أمّا اليوم، فإنّ المرتفعات التي تسيطر على مدينة كوما وتواجه حواجزها البحر، تثقل صدره الأشعر مع «صقلّية** Sicile**»، ويُخضعه عمود السّماء، «إيتنا» تغطّيها الثّلوج التي تغذّي الجليد اللاّذع طوال السّنة[1].**

هذا الوصف الذي يبيّنه لنا «يولس» يحمل إجابة للسّؤال الضّمني: ما الجبل؟ إنّه عمود سماوي (**Kiôn Ourania**؛ اللّفظة **Kiôn** تعني الأعمدة التي تفصل السّماء عن الأرض في نشأة الكون عند «هوميروس» ونشأة الكون عند «هزيود». السّؤال الثّاني يطرحه الانفجار الذي تمّ استدعاؤه في الثّلاثية الثّانية بأبّهة، والتي غذّتها الإجابتان الأسطوريتان أيضا: النّار السّفلية هي نار «هيفايستوس **Héphaistos**» الذي أسماه «كلوديل **Claudel**» في «حِدادة الرّعد **Les Forges du tonnerre**»، الهزّة الأرضية هي هزّة «تيفون» الأسير العَجول. يكمل «يولس» مؤكّدا بأنّ «الجبل، دعامة السّماء هذا، هو أيضا، ومن فوق إلى تحت، العملاق ***Le Géant***، والعدو ***l'ennemi***. وفي مرّتين، تجيب الظّاهرة، وتحت إكراه جوابٍ ما، تتكشّف هي ذاتها، وفي مرّتين تتخلّق، وتتبلور، وتُسجّل في الحركة اللّفظية. تصبح دعامة السّماء عدوّ الآلهة الذي يتقيّأ اللّهيب.

---

1) Pindare, *Pythiques*, édition et traduction d'Aimé Puech, Belles-Lettres, coll des «Universités de France», 1955, p: 29.

تشكّل الانفجارات وقائع، ولكنّها عاجزة أمام القوّة العظمى لزوس الذي يسيطر على بقاعه وعلى غيرها. ليس الشّاعر الحسّاس أمام ضجيج «إيتنا»، بأقلّ حساسية أمام تجانس هذه المناظر الصّقلية، حيث أسّس «هيرون **Hiéron**» ملك «سيراكوز **Syracuse**» مخيَّما سمّاه أيضا باسم «إيتنا» وخصّصه لابنه «ديونومان **Dionomène**». كان ينبغي لتأكيد القوّة الجديدة، تحقيق انتصارات على الأعداء التّيرينيّين **tyrrhéniens*** أو القرطاجيّين. يتأسّس نظام مشابه: الأعداء هم «تيفون» الجديد، والحروب هي انفجارات أخرى لا تمنع «هيرون» و«ديونومان» من أن يجعلا السِّلم ينتصر. لو أنّهما فقط لم يهملا النّصائح الحكيمة التي يوزّعها الشّاعر. ننتقل بوضوح من الوظيفة التعليلية للأسطورة إلى وظيفتها المجازية.

هاتان الوظيفتان هما أصل ما يسمّيه «يولس» شكل الأسطورة النّسبي. سيكون من الأصحّ أن نتحدّث عن «الأشكال النّسبية»، لأنّه يستدعي اثنين على الأقلّ: الحكاية ذات المظهر التّعليلي (قصّة التِّبن، والجمرة، وحبّة الفول) حيث لا يتمّ حلّ المسألة داخليا، وحيث نخلق أسطورة بطريقة صناعية؛ والأسطورة المجازية التي يلجأ إليها سقراط عادة في الحوارات الأفلاطونية حين يتناوب «الميتوس ***Mythos***» مع «اللّوغوس ***Logos***».

نقيض الأسطورة: الأسطورة البنّاءة
والأسطورة الهدّامة:

يمكن أن نصاب بخيبة الأمل في نهاية فصل «يولس»، حيث حذفتُ بعض التّطورات الملحقة (حول الأساطير المهاجِرة على سبيل المثال). بدلا

---

* **Tyrrhéniens**: هي إحدى القبائل التي تعتبر جزءا من «شعوب البحر» التي اندمجت مع سكّان العصر الحجري الحديث **Villanovan** التي اتّخذت اسم« الأترورية» التي تميز الأشخاص الذين ينتمون إلى حضارة عُرفت بهذا الاسم في وسط إيطاليا.(المترجِمة)

من نقيض الشّكل ونقيض الأسطورة، يقترح علينا، ما لا يزال -ويعترف بذلك بطيب خاطر- أسطورةً: الـ«الأسطورة الهدّامة (التي) تمضي في المستوى نفسه مع الأسطورة البنّاءة» سِفر الرّؤيا يناقض تماما سِفر التّكوين.

بالنّسبة إلى «يولس»، لا يزال هناك سؤال وجواب. السّؤال هو سؤال النّهايات الأخيرة أو سؤال الموت. والجواب يمكن أن يكون تأسّفا أو مواساةً. سنلاحظ على الرّغم من ذلك، بأنّه عادة ما يكون مواساة، بمعنى أنّه يسمح لنا بأن نلمح خلقا جديدا: «على غرار نقيضِ القِدِّيس الذي يمكن أن يتحوّل إلى قدّيس». نتذكّر «ميغال مانار **Miguel Mañara**». «يمكن للأسطورة أيضا أن تعيد بناء عالم جديد على أنقاض السّديم». هذا ما درسه «مرسيا إلياد **Mircea Eliade**» عادة، وخاصّة «أسطورة العودة الأبدية ***Le Mythe de l'Eternel Retour***».

بيّن «مرسيا إلياد» جيّدا كيف تحدث رِعدة نهاية العالم عند الشّعراء اللاّتين -مثلا-، وخاصّة رِعدة الهدم بالنّار، **une *ekpyrosis*** * كما تخيّلها الرّواقيّون**. جعل لها «لوكان **Lucan**» صدى في مؤلّفه «***Pharsale***» حين روى معبر «**Rubicon**» ومخاوف «**Nigidius Figulus**». عبّر «هوراس **Horace**» عن خوفه من مصير روما المستقبلي في «الهجائية السّادسة عشرة ***La XVIème Epode***». ولكنّ «فرجيل» مضى أبعد من هذا الخوف في

* العودة الأبدية: مفهوم يعود إلى بلاد ما بين النّهرين، وفقا لتاريخ العالم الذي يتكشف في دورات. بعد آلاف السنين («السّنة العظمى»)، يتمّ تكرار سلسلة أحداث مطابقة للسّابقة، مع إعادة بناء العناصر. الكلمة التي يستخدمها الإغريق هي رجعة وراثية (**παλιγγενεσία**)، وهو مفهوم قريب من مفهوم «التّكوين الجديد»، أو «الولادة الجديدة» أو «البعث». (المترجِمة)

** الرّواقيون **Stoïsiens**: نسبة إلى الرِّواق الذي كان يجتمع فيه أتباع «زينون»، وهي فلسفة تقول بأنّ كلّ شيء في الطّبيعة يقع بالفعل الكلّي ويقبل القَدَر طوعا. (المترجِمة)

«الرّعوية الرّابعة **Bucolique La IVème** » كـما في «الإنيـادة ***Enéide***»: إنّـه يتغنّي إذن بعودة القرون، على أمل أن تتمكّن روما مـن أن تتجـدّد دوريـا ***ad* infinitum**. يرى «إلياد» هنا «جهدا كبيرا لتحرير القصّة من المصير النّجمـي أو من قانون الدّورات الكونية». عودة «أسطورة انبعاث الفضاء الخـارجيّ السّـنوي البدائية بوساطة الخالق أو القسّ الذي يعيد خلقه إلى الأبد»(1).

عرف الإسكندنافيون القدامى أيضا صورة هدمٍ نهائية بالنّار. استدعاه احتراق بـدئيٌّ. مـنح «ريجـي بـوير **Régis Boyer**» هـذا التّنـاظر قيمـة وذكّـر بـالمعنى الحقيقـي للكلمـة **ragnarök**، بمعنـى لـيس أفـول القـوى (أفـول آلهـة «فـاغنر **Wagner**»)، ولكنّه حُكم القوى أو مصيرها. تصف أكثر المقاطع جمالا العلامـاتِ المبشِّرة: نشيد الدّيَكـة الثّلاثـة، غضـب «فنريـر **Fenrir**» في أصـفاده (مـا يـذكّرنا بتهوّر «تيفون». الشّتاء الرّائـع، اختفـاء الشّـمس والقمـر، اهتـزاز شـجرة العـالَم **l'Yggdrasil***، صراع الآلهة النّهائي، التّقبيل الشّـامل. ولكـن «وقـد مضـت هـذه الكارثـة المرعبـة، سـيأتي التجـدّد الشّـامل الـذي سـيجد الـعصر الـذّهبي البـدئي السّامي»(2).

ليس من قبيل المصادفة أن تعرف «إسلندا **Islande**»، بلـد البراكـين تراثـا أسـطوريا كهـذا. جعـل «إيمـي سـيزار **Aimé Césaire**» البركـان واحـدا مـن الحوافز المركزية لشعره. لقد أثبت أيضا بأنّ شعره كان بيلييـنيـا «**péléenne**» كناية عن جبل **Pélée**، هـذا البركـان الواقـع في المارتينيـك **La Martinique** الـذي اسـتيقظ سـنة 1902. خـلال حـوار مـع «جـاكلين سـيجر **Jacqueline**

---

1) Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969, réed, coll «Idées NRI», p: 157-160.

* شجرة العالم **Yggdrasil**: حسب الأسطوريات الإسكندنافية، فإنّ رماد هذه الشّـجرة هو دعامة الكون، كما أنّ فروعها تدعم العوالم التّسعة التي تنقسـم إلى ثـلاث منـاطق كبرى. (المترجِمة)

2) Régis- Byer, *La Religion des anciens Scandinaves*, Payot, 1981, p: 201 sqq.

Sieger » قارن «الغوص داخل الذات»، و«الطّريقة التي يفجّر بها الاضطهاد الذي كان ضحيّته بالبركان: «إنّه يجعل الحِمم والنّار تتراكم خلال قرن من الزّمن، وذات يوم ها هو ينفجر، كلّ ذلك يخرج...» وليس هذا مجرّد مجاز بسيط. إنّنا نشهد حقّا «هجمة القوى العميقة، القوى التي تصعد من أعماق الكائن الحيّ إلى سطح العالم، تماما مثل انفجار بركاني». أنا، ***Laminaire***... وتستدعي أيضا الـ«النّشاط المفرط للأراضي»، الـ«هذيان المعقّد للصّخور التي تتدحرج بشكل خاطئ»، «الفضاء الرّحب الصّامت للتمزّق». تبدأ «الشّمس الزّعفرانية» «عند قَدم البراكين التي تتمتم» الانهيار يتراكم من اللّغة أيضا: الـ«كلمات» تتراكم على الـ«مصائب» وهذا الشّعر الثّائر، يبدو كما لو أنّه يريد إعادة الكون والإنسان إلى السّديم. ولكنّ «حلقة السّلسلة» تنتهي عند إرادة «بنائِكَ»[1]. إنّنا نتذكّر «ريني شار **René Char**»: أن نهدم، ولكن «بمعدّات العرس».

1) Aimé Césaire, *Moi, Laminaire*..., Ed. du Seuil, 1982, p: 36.

دراسة الأساطير فـي الأدب المقارن

مهداة إلى «هنري.هـ. هـ. ريماك»

إذا صدّقنا كتاب «كلود بيشوا **Claude Pichois**»، و«أنـدري ميشـال روسـو **André Michel Rousseau**» القديم، فإنّ المقارِن يكون «كما لو أنّـه في بيتـه» متى كان بين الأساطير[1]. من جهتي، سأحاول التّفكير بأنّه لا يخرج أبدا مـن هـذا المقرّ الفخم. وفي الواقع، أنّ الدّراسات المقارنية في هذا المجـال قليلـة جـدّا، عـلى الرّغم من التّطوّرات الحديثة. فلم يظهر عنوان واحـد سـنة 1967 في بيبلوغرافيـا «بيشوا» و«روسو» «موضـوعات وحـوافز **thèmes et motifs**». كانـت الموازنـة أقـلّ سـلبية في الفصـل السّـادس مـن كتـاب «سـيمون جـون **Simon Jeune**» «الأدب العــام والأدب المقــارن ***Littérature générale et littérature comparée***» الذي نشر في السّنة نفسـها: نجـد فيـه أسـماء «جونـدارم البيفـوتي **Gendarme de Bévotte**» و«ليـو ونسـتاين **Léo Weinstein**» و«شـارل ديديان **Charles Dédéyan**» و«فريديريك غوندولف **Friedrich Gundolf**»، و«مـوريس دسـكوت **Maurice Descotes**» و«ريمـون تروسـون **Raymond Trousson**» تقابل على التّوالي «دون جـوان **Don Juan**» و«فاوسـت **Faust**»، و«قيصر **César**»، و«نابليون **Napoléon**»، و«برومثيـوس **Prométhée**». لكـنّ الفصـل المقصـود لم يتنـاول «أسـاطيرا **mythes**»، بـل تنـاول «نمـاذجَ **types**»، و«موضوعاتٍ **thèmes**».

---

1) *La Littérature comparée*, Armand Colin,coll «U2»,1967,p: 147. Remanié, Le Livre est devenu en 1983, *Qu'est ce que la littérature comparée* ?; sous la triple signature de Pierre Brunel, Claude Pichois et André Michel Rousseau.

وضع «شارل ديديان» لكتابه عنوان «موضوع فاوست في الآداب الأوروبية ***Le thème de Faust dans la littérature européenne***»، كما عنون «ريمون تروسون» كتابه بـ«موضوع بروميثيوس في الآداب الأوروبية ***Le thème de Prométhée dans la littérature européenne***». وهكذا طُرحت مسألة أساسية هي مسألة المصطلحات.

توقّف «ريمون تروسون» قبل 1970 عند مفهوم الموضوع كما تؤكّده محاولته المنهجية «إحدى مسائل الأدب المقارن: دراسات الموضوعات ***Un problème de littérature comparée: les études des thèmes*»: (1965**). تؤكّد إعادة النّظر في هذا الكتاب ونشره سنة 1981 تحت عنوان جديد هو «موضوعات وأساطير ***Thèmes et mythes***»، بأنّ الأمر لم يكن اختيارا متروّيا هنا، بل كان تنازلا عن التّراث. فهِم «ريمون تروسون» أنّ هذا التّراث كان قابلا للمراجعة، وأنّه كان على الأدب المقارن كغيره من الدّراسات، أن يراجع مصطلحاته من حين لآخر لتأكيدها، دون أن يلتزم بها أبدا على أنّها ثابتة. في كتاب 1965، عُرّف الموضوع على أنّه «العبارة المميِّزة لحافزٍ ما، هو ما يجعله متفرّدا، أو -إذا شئنا- هو نتيجة الانتقال من العام إلى الخاص»[1].

ينبغي إذن الرّجوع إلى مفهوم آخر، هو مفهوم «الحافز» الذي عُرّف بدوره على أنّه «نسيجُ خلفية، تعريف فضفاض، يعيّن إمّا تصرّفا ما -الثّورة مثلا-، وإمّا وضعا أساسيا، غير شخصي، يكون ممثّلوه غير مشخّصين بعد -أوضاع الرّجل بين امرأتين مثلا، أو الصّراع بين أخويْن، أو الصّراع بين الأب والابن، أو المرأة المهجورة، إلخ-») ص12. لم يكن بإمكان هذه المصطلحات أن

---

1) *Un Problème de littérature comparée*: *les études de thèmes* ; Minarée, 1969, p: 13, c'est à ce volume que renverra la pagination in – texte.

تحظى بالإجماع. اقترح «سيمون جون» في إشارة محتشمة[1] أن نسمّي «نماذج» ما أسماه «تروسون» «موضوعات». النّموذج «بطل محدّد، حقيقي أو خرافي (وأحيانا خلق أدبي خالص لكاتب ما) موهوب، ذو شخصية مميّزة، قوية، أو مقحم في وضع مثالي أو مؤثّر، شغل مخيّلة الكتّاب الذين جعلوا منه نموذجَ صفةٍ ما أو قدر ما» (ص: 63). تفادى الكاتبان كلاهما كلمة «أسطورة» دون أن يتمكّنا من ذلك تماما: بدا أنّ «تروسون» يماثل -في مرّات عدّة- بين الأسطورة والموضوع (ص:7 «أساطيرنا وموضوعاتنا الخرافية هي تعدُّديتنا»: ص35 «سواء كانت الأساطير أو الموضوعات أدبية أم دينية، يمكننا أن نعتبر أنّها ظلّت التّمثيل الرمزي لوضع إنساني مثالي، لحالة خاصّة سمت إلى قيمة مُثلى»)؛ كان «سيمون جون» مستعدا لاستعمال الكلمتين «أسطورة» و«موضوع» دون التّمييز بينهما (ص:65 «نعرف على الخصوص ثراءَ نموذج «تريستان **Tristan**» وأسطورتِه العجيبَ، فهو يمثّل الحبّ القاتل الذي يقصي كلّ الضّغوط الأخلاقية والاجتماعية، ويعلن عن نفسه في النّهاية بأنّه أقوى من الموت نفسه»).

يضاف إلى الخلط الذي يحدث نتيجة تقارب مصطلحيهما إذن، خلط ينشأ حتىّ داخل كلّ واحد منهما، عن طريق إمكانية إبدال مصطلح بآخر دائما. هذا الإبدال مؤسفٌ إذن في كلا الحالتين. في الواقع، تخضع الأسطورة لاختزالٍ مضاعفٍ: اختزالٌ باسم البطل الأسطوري الأساسي؛ واختزالٌ «لوضع خاصّ». كمثال بسيط، يمكننا أن نأخذ أسطورة «أوريست **Oreste**»[2] الذي سيكون عنصراه: اسم «أوريست» الحتمي،

1) ***Littérature générale et littérature comparée, Minard,1967,p: 62,p29 c'est à ce volume que renverra la pagination in – texte.***

2) l'appelation est contestable, comme celle que j'utilisais en 1971 dans mon livre *Le Mythe d'Electre* (Armand Colin) Dans la réedition de 1983, j'ai préféré *Pour Electre*.

حيث ينبغي أن يقتل أمّه لينتقم لأبيه. يوجد إذن، قتلة آباء بدافع الانتقام، ولكنّهم لا يسمّون باسم «أوريست» (ألكميون **Alcméon**، وبشكل غير مباشر هملت **Hamlet**) وعدد ممّن يسمّون باسم «أوريست» هم قتلةُ آباءٍ (لنبدأ بأقدم «أوريست» نعرفه، وهو «أوريست» هوميروس). بالطّريقة ذاتها، يعود اختزال أسطورة «دون جوان» في تجسيد «حافز المغوي»[1] إلى حذف تراث «دون جوان مارانا **Don Juan Maraña**» أو «مانارا **Mañara**» الذي كانت له أهمّية كبرى في العهد الرّومنسي. حتّى في «كوميديا «تيرسو دو مولينا **Tirso de Molina**» التي تحمل عنوان «محتال إشبيلية ***Burlador El de Sevilla***»، يتعلّق الأمر بالإغواء (كما اعتقد المترجم الفرنسي الأوّل «ش. بواتفين **Ch. Poitvin**») أكثر ممّا يتعلّق باستغلال النّساء، ذلك أكيد، ولكن أيضا باستغلال «ماركيز دو لا موتا **Le Marques de la Mota**»، والملكَ والربَّ نفسَه.

سيكون من الحكمة أن نبرهن على هذا المبدأ الأوّل: الأسطورة «مجموعٌ **ensemble**» لا يمكن أن يُختزل إلى وضع بسيط (ما يسمّيه «ر.تروسون» «موضوع وضعٍ **un thème de situation**») ولا إلى نموذج (ما يسمّيه «ر.تروسون» «موضوع بطل **un thème de héros**»). يمكن للنّموذج الذي يظهر مثبتا في زمن معيّن كتجسُّد للبطل الأسطوري، أن يوهمنا بأنّه قد محا الصّور السّابقة. حين أبان «بودلير **Baudelaire**» في «الشُّهُب ***Fusées***» بأنّ «النّموذج المثالي للجمال الرّجولي هو الشّيطان **Satan**» -واعتنى بأن يُحدّد الوضع مباشرة: «على طريقة ميلتون **Milton**»، بالطّريقة ذاتها-، فقد كان ذلك نتيجة تبسيط معطى أسطوري، إمّا تصويرا وإمّا إلغاءً. في حالة أنتيجونا **Antigone** -مثلا- إنّها الجبرية حيث يكون الوعي الشّخصي

1) Raymond Trousson, op. cit, p: 13.

للاحتجـاج ضـدّ الدّولـة - تبسـيطا، أوجـد بـدوره، احتجـاجَ «غابريـال جارمـان **Gabriel Germain**» ضدّ أتباع «سوفوكل **Sophocle**» الأغبياء[1].

يبدو لي أنّه يمكن تمييز الموضوع عـن مختلـف مفاهيمـه بخاصّيته العامّـة، سـأقول حتّـى المجـرّدة. أطلـق «ريمـون تروسـون» سـنة 1965 اسـم «موضـوع **thème**» على ما سأسمّيه -بطيـب خـاطر- «نموذجـا **type**»، (سـأتّبع «سـيمون جون» حول هذه النّقطة)، وأطلق اسم «حافز **motif**» على ما أفضّل أن أعيّنـه على أنّه «موضوع»، بالنّسبة إليه يكون التّمرّد «حافزا»، و«برومثيوس» «تفريدُ» التّمرّد، «موضوعا». من الأحرى أن أعتبر التّمرّد «موضوعا» وسطّرنا عدّة سِـماتٍ لبرومثيوس لنجعل منه «نموذج» المتمرّد. أمّا بالنّسبة إلى «الحـافز» الـذي يـدين ثراؤه في الدّراسات المقارنيـة باللّغـة الفرنسـية بـالكثير لمـا منحـه الفيلولوجيّـون الألمـان لكلمـة «حـافز **Motiv**»، سـأتجنّب تعريفـه هنـا كي لا أعقّـد البرهنـة البسيطة. سواء اعتبرناه عنصرا أسطوربا متغيّرا (كما فعل «كلود ليفـي سـتروس» في كتابه «الأنثروبولوجيـا البنويـة ***Anthropologie Structurale***»[2]، أو عـنصرا مكرّرا (احتفظ «جيرار جينو **Gérard Génot**» بهذا المصطلح لـ«مجموعة مـن الألفاظ المنتظمة القابلة لأن تلتقي بالصّفات نفسها في الخطابات المختلفة»)[3]، يتعلّق الأمر في كـلّ حـال بــ«عـنصر» ينبغـي أن يعمـل التّحليـل عـلى إظهـاره، وليس بمجمـوع ينبغـي تحليلـه. عنـد تأمّـل موضـوع الحـجّ عنـد الصّـوفيين في القرن الخامس عشر؛ يبيّن «ميشال فوكو **Michel Faucoult**» بأنّه اشـتهر عـن طريـق «حـافز الـرّوح - القـارب»، المهجـورة عـلى بحـر الشّـهوات اللاّمحـدود، في حقــل الشّــكوك واللاّمبــالاة العقــيم، بــين أصــداء المعرفــة الخاطئــة،

---

1) ***Sophocle*, Ed du Seuil, coll «Ecriture de toujours», 1969,p: 62.**

2) ***Anthropologie structurale,Pion, 1958, p: 240.***

3) **«De la décomposition».**

وسط جهل العالم»[1]؛ يرى «توماشوفسكي **Tomachevski**» في الأسطورة «نظاما من الحوافز **Un système de motifs**».

يقودنا تعريف «توماشوفسكي» هذا، إلى اعتبار الأسطورة قصّة، ممّا يعني ألاّ تكون كلّ قصّة أسطورة، كما حاول «ويليك **Wellek**» و«وارين **Warren**» أن يقترحا ذلك حين أخذا الكلمة بمعناها الأرسطي الدّقيق للـ«ميتوس **muthos**»[2]. في محاولة من «أ.ج. غريماس **A.J.Greimas**» لتمييز القصّة الأسطورية عن بقية أنواع القصص الأخرى، خصّص لها كميزة أساسية الإطناب؛ النّص الأسطوري لا يكرّر بعض الصّيغ، وبعض المجموعات المنتظمة من الألفاظ، وبعض العلاقات بشدّة فحسب، ولكنّ له أيضا القدرة على إنتاج قصص أخرى مستمدّة منها، باستعادة عناصرها المكوّنة (ما أسماه ليفي ستروس «ميتام* **mythèmes**». هذه التّكرارات نفسها تدعو للمقارنة، وفي الواقع، أنّ «أ.ج. غريماس» يرى «وصفا مقارنيا سيكون عامّا وتاريخيا في الوقت نفسه» وخصّص له هدفين: وصف العالم الأسطوري (الذي يبدو لي أنّه ينتعش بالأحرى من أسطورية أدبية)؛ وتعريف بنية الأسطورةِ- القصّةِ التي تتجلّى عند التّحليل البنيوي للقصص[3].

تطرح مسألة أساسية إذن، هل يمهّد هذا «المدخل للمقارنية» الذي يتحدّث عنه «غريماس» للأدب المقارن، أو لما يسمّيه «جورج دوميزيل **Georges Dumézil**» في مقدّمة «الأسطورة والملحمة ***Mythe et Epopée***»،

1) ***Histoire de la folie à l'age classique*, réed, UGt, coll. «1018», p: 23-24.**

2) ***Theory of Litterature, trad franc, La Théorie littéraire, Ed du Seuil, 1970, p: 266.***

* الميتام **mythème**: العناصر الأسطورية الصّغرى المكوّنة للموضوع. (المترجِمة)

3) **Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique , dans *Communication*, n°VIII, p: 31.**

«الأسـطوريات المقارنـة ***mythologie comparée***»[1] -بمعنـى مقارنيـة «مـاكس مولر **Max Müller**» أو«سـالومون ريناخ **Salomon Reinach**» القديمـة مـن القـرن التّاسـع عشر؟- تصـبح مسـألة المصـطلح شـائكة أيضـا، لـيس لأنّ مفهـوم «الأدب المقارن» وحده هو الذي يعاد طرحه فحسب، ولكنّنا نتساءل عن مفهوم «الأدب» أيضـا. اعتقـد «بيـار ألبـوي **Pierre Albouy**» في كتابـه «الأسـاطير والأسـطوريات في الأدب الفـرنسي ***Mythes et mythologies dans la littérature Française***» بأنّه تفادى المشكلة حين طـرح -منـذ البدايـة- تمييـزا كبيرا بين «الأسطورة» و«الأسطورة الأدبية»[2].

سنحتفظ بكلمة «أسطورة» للمجال العَقَـدي والشّـعائري الـذي كـان ينتمـي إليها في الأصل. وتبقى «الأسطورة الأدبية» محصورة في «الزّمن والفضاء الأدبيّـيْن» - لنقل في إطار تراث ثقافي أوروبي، وحتّى فرنسي بالنّسبة إلى «ب. ألبوي». تبقـى الأسـطوريات في الواقـع، مـن نَسَـق «المعرفـة (اللّوغـوس ***Logos***)» و«جـورج دوميزيـل» مجـبر -حتّـى وإن كـان متأكّـدا مـن أسـبقية الأسـطورة بالنّسـبة إلى «مجالها الأدبي» ويثبـت لهـا كوظيفـة أولى برهَنـة النّظـام الاجتماعـي والسّـياسي والإبانة عنه، وعن الشّعائري، وعن القانون أو عن التّقاليد- عـلى أن يعـترف بـأنّ الأسطورة لغة، وبأنّنا نمتلك «نصوصا أسطورية» على الخصوص[3].

علينا أن نعترف بأنه يوجد شيء مثير للـدّوار وحتّـى للإحبـاط بالنّسـبة إلى المقارِن في المجال الممتدّ الذي ينفتح أمامه. أيظنّ أنّه وصـل إلى نهايـة دراسـته في «أسـطورة أريـان ***Le mythe d'Ariane***» وهـو يجـول حـول النّصـوص

---

1) ***Mythe et Epopée*, t. I, Gallimard, 1968, p: 10.**

2) ***Mythes et mythologie dans la littérature Française*, Armand Colin, 1969, p: 9, Le livre a été réédité en 1980.**

3) **Georges Dumézil, op. cit , p: 10.**

الكبرى التي عملت على شهرتها في الآداب الأوروبية، من خلال دفع الشّعور إلى درجة أن جعل منها قَدرا في الموسيقى «أريان في ناكسوس ***Ariane à Naxos***» لـ«ريشار ستروس **Richard Strauss**»، وفي الفنون الجميلة (فينوس تتوّج أريان ***Vénus Ariane couronnée par*** لـ تانتوري **Tintoret**). لقد انتبه بأنّه يوجد تماثل مثير بين أحد العناصر المكوّنة للأسطورة (خيط أريان) وعنصر مأساوي متواتر في «***Les otogi- soshi***» اليابانية. هكذا في محاولة من بغيٍّ «كانزاكي **Kanzaki**» في إحدى صيغ «***Yokobue no soshi***» لاسترجاع المعشوق المجهول الذي التقت به على ضفاف مستنقع «ميزوروغايكي **Mizorogaike**»، غرزت في ذيل ثوبِ الشّابِ كبيبةَ خيطٍ تبعت بفضلها أثره [1].

هذه الملاحظة مهمّة؛ لأنّها تجبر على التساؤل عن توجُّه البحث نفسه. إذا اعتبرنا الأدب المقارن توسعة للتّاريخ الأدبي، سنعرّف دراسة الأساطير في البداية على أنّها بحث في أصل الأسطورة. لا يؤدّي هذا البحث إذن في معظم الحالات إلاّ إلى طريق مسدود، وتتيه الأسطورة إمّا في ليل الأزمنة، أو في ليل اللاّمكتوب. أليس مغريا إذن أن نُحِلّ المنظور التّعاقبي محلَّ المنظور التّزامني القديم، وأن نبحث -في أصل الأسطورة ليس عن المثال الذي ستتشكّل منه سلسلة من المحاكاة؟، غير أنّ -أستعمل بطيب خاطر لفظةً محايِدةً- «النّمط **Schème**» الذي يمنح الأسطورة دفعها، إذا كان يصحّ أنّه يمكن تعريف الأسطورة على أنّها «نظام نشيط من الرّموز ومن النّماذج العليا ومن الأنماط (...) التي تنحو تحت نشاطِ نمطٍ ما، نحو أن تتشكّل في قصّة»؟[2]. ويمكن أن يكون هذا النّمط نموذجا أعلى، بالمعنى اليونغي

---

1) ***Histoire de Yokobue*, éd Jacqueline pigeot, Bulletin de la Maison franco- japonaise,t. IX , n°2, 1972.**

2) **Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, p: 64.**

للمصطلح، أو علاقة نفسانية، أو صراعا اجتماعيا أو دينيا، إلخ. لا يمكن الوصول إلى أصول أسطورة «إلكترا **Electre**» التّاريخية، لأنّه لا توجد وثيقة سابقة لقصائد «هوميروس»، حيث تتدخّل موروثات متنافرة، وحيث لا يظهر اسم «إلكترا».

ولكن بدلا من الأصل الدّلفي الذي منحها إيّاه «فيلاموفيتز **Wilamowitz**» خطأ وهو «دلف **Delphe**»، يمكننا أن نرجع إلى الصّراع الأمومي والأبوي (بوشوفون **Bochofon**)، صراع الأرض والسّماء «ماري دلكور **Marie Delcourt**». صراع الأنوثة والذّكورة في «بسيشه **Psyché**» الجَمعية (إريخ نيومان **Erich Neumann**) أو إلى علاقات الطّفل مع أبيه ومع أمّه (تفسيرات فرويدية منذ «أوجين أونيل **Eugene O'Neill**» إلى «أندريه غرين **André Green**» و«ميلاني كلاين **Melanie Klein**». يبدو أنّ النّموذج الأعلى ذاته تصدّر أساطير مختلفة: أوريست وأوديب، أوريست وألكميون، أوريست والبطل البابلي مردوخ **Oreste et le héros babylonien Merduck**. يمكن لـ«ليفي ستروس» أن يسترجع البنية ذاتها (تناقض بين إثبات رسوخ الإنسان ورفض أصالته) في أسطورة أوديب وفي صِيَغ الأساطير **Zuni** المعروفة في أصلها وتجليّها[1].

يُفسّر ثراء الأسطورة، وبالتّالي ثراؤها الأدبي ببساطة، بثباتِ نموذجٍ أعلى معيّن في اللاّوعي الفردي أو الجمعي. يتمّ الفصل في قيمة الصِّيغة الأدبية للأسطورة حسب أصالتها، بمعنى نوعية مرجعيّتها لهذا النموذج الأعلى.

لا تتوقّف الصّعوبات في الواقع، عن الانبجاس. بالنّسبة إلى البعض، توجد صِيَغٌ مفضّلة للأسطورة. يعتبر عالِم النفس «أندري غرين» بأنّ

1) *Anthropologie structurale*, p: 243.

«أوريستيةَ ***l'Orestie***» «اسخيلوس» هـي الأكـثر أصـالةً لأنّهـا «صـحيحة بنائيـا» ولأنّها تُظهر العلاقةَ المضاعفة للطّفل مع الأمّ في كامل جلائها، موجبةً وسـالبةً [1].

وعلى العكس، بالنّسبة إلى «ليفي ستروس» كلّ صِيَغِ الأسطورة صحيحة أيضا، بمـا أنّ الأسطورة تتكوّن من مجموع متغيّراتها، أدبية كانت أم لا[2].

يكمن خطر التّصوّر الأوّل في كونه يستطيع أن يقـدّم تفسـير الأسـطورة التـي حدّدها الباحث على أنّه أصل الأسطورة. أمّا خطر التّصوّر الثّاني، فيكمن في كونـه يدعو إلى خلاصة مستحيلة تماما مثل الخلاصة التّاريخيـة «الإحصـاءات الكاملـة» التي يتمنّاها «ريمون تروسون»[3].

أعتقد خاصّة بأنّ نظرية «ليفي سـتروس» تظهـر غموضـا جديـدا هـو عَقَبـةٌ أخرى أمام الدّراسات المقارنية. هل الأسطورة معطـى أوليّ تكـون الصِّـيَغ الأدبيـة اللّاحقـة أصـداء لهـا؟ أتراهـا مجموعـة لا يمكـن لصِـيَغها الأدبيـة أن تكـون غـير منفصلة عنها؟ هل البحث عن الأسطورة على أنّها الأصل باطل تماما مثل البحـث عن أصل الأسطورة؟ ما أكثر ما اعتبرنا عادة -بنظري- تاريخَ الأسطورة الأدبي مثـل تاريخ الحطّ من شأنها، ومثل تاريخ الحطّ من شأن نمـوذجٍ. إنّهـا المقارنـة المثـيرة بين «أنتيجونا» (صوفوكل) و«أنتيجونـا» (أنـوي **Anouilh**). إنّـه سـيرورة الفتـور العاطفي الذي وصفه «دوني دو روجمان **Denis de Rougemont**» في دراسـته الشّهيرة حول «الحـبّ والغـرب ***l'Amour et l'Occident***» باسـم إيـديولوجيا لا تسعى في الفصول الأخيرة إلى التّنكّر.

---

1) ***Un Œil en trop* , *Le Complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Ed de Minuit, 1969, p: 9**

2) ***Anthropologie structurale*, p: 240.**

3) ***Un problème de littérature comparée*, p: 23 sq.**

حُمِّلت لفظة «الأسطورة» التي انحطّت كثيرا اليوم «محتوى محقّرا ودنيئا»، واتّخذت معنى «مغالطة جماعية أم لا **tremperie collective ou non**»[1]. لم يُسهم «رولان بارث» في «أسطورياته ***Mythologies***» الشّائكة إلاّ بالقليل، وهو يتناول «التّصوّرات الجماعية لأنظمة العلامات»، لكي «يخرج من الوِشاية التّقيّة، وأن يدرك بالتّفصيل التصوّف الذي يحوّل الثّقافة البرجوازية -الصّغرى إلى طبيعة شاملة»[2]. في الوقت الذي حملتْ فيه دراسة عن الأدب المقارن -وبتعسّف اللّغة الذي وشيْتُ به منذ قليل- عنوانَ «موضوع فاوست ***Le thème de Faust***»، اختار مقارِن بارزٌ آخر- وبتعسّف آخر للّغة- (أعلنه «كلود بيشوا **Claude Pichois**» و«أندريه ميشال روسو **André Michel Rousseau**»)، كعنوان لمذكّرته التي أصبحت تقليدية «أسطورة رامبو ***Le Mythe de Rimbaud***». تُطرح مسألة المصطلح إذن من جديد، ووجد «إيتيامبل **Etiemble**» نفسه محرجا لأنّه يتأرجح بين صيغة الجمع والمفرد[3]. لم يعد الأمر يتعلّق بالحياة المزدوجة لمجموعة خيالية، ولكن بتشوّهات وجهٍ حقيقي.

أفتح قوسا هنا خشية أن أشتهر بأنّني معتدٍ أو إرهابيٌّ. كلّ مصطلح يمكن أن تتمّ البرهنة عليه، بما أنّه ليس وسيلة مسحٍ وتواصل. توجد موضوعاتية فاوستية، يكفي بالنّسبة إليها وحدها برهنة العنوان الذي اختاره «شارل ديديان»، وتمتدّ أبعد من المجال المخصّص لتواردات اسم فاوست. توجد مظاهر أسطورية خالصة في الأدب جعلت «رامبو» مرتعا

---

1) Henri Meschonnic: Apollinaire illuminé au milieu des ombres, dans *Europe*, novembre- décembre, 1966.

2) *Mythologies*, Ed du Seuil, réed, coll «points», p: 7.

3) Par exemple dans le premier *Rimbaud* écrit par Etiemble en collaboration avec Yassu Gauclère.

لها: إذا شئنا بروميثيوسا أو مسيحا، أو «ابنا للشمسِ». وبسبب ذلك، كان العنوان الذي اختاره «إتيامبل» ملائما للموضوع.

تأتي صور أسطورية لكي تدعم صورة شخصية تاريخية. ذلك هو الشّأن بالنّسبة إلى «شكسبير **Shakespeare**»، أو بالنّسبة إلى «هولدرلين **Hölderlin**» (في ديوان «بيار إمانويل **Pierre Emmannuel**» الرّائع مثلا «الشّاعر المجنون ***Le Poète fou***»)، وكذا الشّأن بالنّسبة إلى «قيصر **César**»، و«جان دارك **Jeanne D'Arc**»، و«نابليون»، أو «هتلر».

ينفتح هنا أيضا مجالٌ رائعٌ آخر بالنّسبة إلى المقارِن، ولا يزال أيضا غير مستثمرٍ تقريبا[1]. يستعيد المنهج التّاريخي بعض حقوقه لأنّه -حتّى وإن كانت المواجهة صعبة-، فإنّها تفرض نفسها بين النّصوص الأدبية وشهادات الوقائع. لا تفقد المقاربة البنيوية حقوقها إلى هذا الحدّ. يتعلّق الأمر في الواقع باكتشاف ثوابت، تكون عادة تصوّراتٍ بالقوّة، أو أشكالا مثالية في الفكر الجمعي: عفّة البطلة الضّرورية، ووحشية الطّاغية التي لا يمكن تفاديها، تواطؤ العبقرية والجنون. ولكن هل ينبغي الحديث عن أسطورة «هولدرلين» أو أسطورة الشّاعر المجنون؟ عن أسطورة «مينو دروي **Minou Drouet**»، أو أسطورة الطّفولة - الشّاعرة **l'enfance –poète**، مثلما فعل «بارث»؟[2]. هل لنا الحقّ في أن نفكّك أسطورة الطّفولة- الشّاعرة هذه، إلى أساطير أخرى مثلما فعل «بارث» أيضا: أسطورة اللاّمسؤولية، أسطورة العبقرية، أسطورة الطّفولة، أسطورة الشّعر؟ بالنّسبة إليه ذلك صحيح، «الأسطورة كلام»[3]. ممّا يجعلنا نقول بأنّ كلّ كلام

---

1) Jean Tulard a ouvert la voie avec son petit livre sur *Le Mythe de Napoléon* ,Armand Colin, 1971, ou les aspects mythiques du personnage tel qu'il a été vu et représenté par les écrivains sont très biens mis en valeur.

2) *Mythologies*, p: 237.

3) *Ibid*, p: 193.

أسطورة. خطرٌ أن نتكلّم الفرنسية- الإغريقيـة **frangrec**، أو خطـرٌ (عـلى الـرّغم من أنّه كثيرا ما نقض ذلك) الحشوُ.

منطلقا من شكٍّ مصطلحيٍّ، أبدو كما لو أنّنـي أسـتنتج شـكّا مصـطلحيّا أكـبر بكثير، مع أنّي لا أنوي أن أحظر دراسـة الأسـاطير في الأدب، بـل أنـوي أن أواصـل، كما فعلت إلى الآن، مشجّعا تطويرها. تثبت سلسلةٌ انقطعت مبكّرا عند «أرمـون كولين **Armond Colin**» وهـي (سلسـلة أسـاطير المجموعـات «**U2**»، ثـمّ « **U Prisme**»، التي توقّفـت سـنة 1978 مـع «أسـطورة دون جـوان ***Le mythe de Don Juan***» لـ«جـان روسي **Jean Rousset**»)، والتـي تسـتند نهضـتُها البطيئـة عـلى منشـورات «كلارمـون فـيرون**Clermont – Ferrant**» (عنـوان واحـد في الفهـرس، هـو «أسـطورة هيلينيـة **Le mythe d'Hélène**» لــ«جـان- لـوي بـاكيس**Jean- Louis Backès**») ثـمّ عـلى منشـورات الــ«**Porte -glaive**» («أسـطورة الفـايكينغ ***Le mythe Viking***» لـ«ريجـي بـوير **Regis Boyer**»)، عِظَمَ الصّعوبات المادّية التي نصطدم بها. والدّليل على ذلـك أنّـه مـن بـين عشرة أطروحات شُرِع فيها، لا يتمّ إنجـاز إلاّ واحـدة فقـط (مـثلا عمـل «جـان ميشـال غليكسـون **Jean- Michel Gliksolin**» الرّائـع حـول «أسـطورة إيفيجينـا ***Le mythe d'Iphigénie***» حتّى نهاية القرن الثّامن عشر، التي أعطت صِـيغتها غهـا المخـتَصرة التـي نُشرت سـنة 1985 في مطـابع المنشـورات الجامعيـة الفرنسـية، زبدتها). هنا أوهناك، مجموعات عمل، ومشـاريع نشر أو ملتقيـات. لا زال ذلـك قليلا جدّا.

كـلّ هـذا، لا يسـتطيع الوصـول إلاّ إذا أبعـدنا أخطـار الغمـوض إلى الحـدّ الممكـن: غمـوض المصـطلحات، وغمـوض توجهّـات البحـث (دراسـة نسـلٍ أو

دراسة مجموعة)، وغموض نقاطِ الانطلاق (طقوس تكون الأسطورة نقيضا لها، و«العمل الإبداعي الأوّل» الذي طرح ثراءً أدبيا، ونماذج عليا)، وغموض الآفاق (الوفاء للأسطورة أو جمال العمل الإبداعي)، وغموضُ القيم (صدق صيغة الأسطورة أو كذب كلّ أسطورة). بادئ ذي بدء، لكلّ بحث تردّدٌ في غبار المكتبات، يجب على المقارِن تعريف مادتّه، والمصطلحات التي يستخدمها وتعريف نفسه هو، وإلاّ سيظلّ أسطورة -بالمعنى الرّديء للمصطلح-.

التّحليل الأسطوري
والنّقد الأسطوري

هـل التّعـابير المبتكَـرة ضروريـة لتطـوّر الدّراسـات الأدبيـة؟. لا زال القـدماء ومُحدَثو اليوم يتنازعون بهذا الشّأن. يمكننا القول في كلّ الأحوال بأنّـه قـد لا توجـد تعابير مبتَكرة دون نيّـة مجادلـة سرّيـة أو علنيـة. تتحقّـق التّفسـيرات عـن طريـق الصّراع. وقد برهن التّاريخ بإيجاز على مصطلحين لم يعرفا الثّراءَ الذي عرفه كلٌّ مـن التّحليل النّفسي **psychanalyse** أو النّقـد الـنّفسي **psychocritique** عـلى الـرّغم من أنّهما يستحقّان أن يُحتفظ بهما في مشهد النّقـد الأدبي الحـديث الشّـامل. لقـد ابتُدعا لكي يدعما المصطلحين المشار إليهما سابقا، وإذا كانـا يمهّـدان لدراسـة أدبيـة ما، فهما لا يلبثان أن ينفلتا منها، وهما:

* التّحليــل الأســطوري: وهـــي كلمــة تُنســب في البدايــة إلى «دوني دو روجمان». سأعيد إليه إذن الأبويةَ، رغم أنّ «جيلبير دوران»[1] نسَبها إلى نفسـه تعسّفا. هكذا عيّن هذا الأخير «منهجَ تحليـلٍ علمـيٍّ للأسـاطير بغيـة اسـتخراج الاجتماعــي زيــادة عــن المعنــى الــنّفسي». سيســمح «التّحليــل الأســطوري» بـ«توسيع الحقل الشّخصي للتّحليل النّفسي، مقتفيا بذلك، آثـار عمـل «يونـغ». ادّعى «مارك إجلدينجر **Marc Eigeldinger**» -في محاولة أيضا لتوسيع قبـول الكلمة- الحـقّ في عـدم اختـزال الأسـطورة إلى وظيفتهـا الدّينيـة والاجتماعيـة. حيث يـرى أنّ «الأسـطورة الأدبيـة لغـة نوعيـة، ومادامـت كـذلك، فـيمكن أن تكـون مـادّةَ مقاربـة أو تحليـل أسـطوري»[2]. وعـلى الـرّغم مـن أنّ التّحليـل

---

1) ***Figures mythiques et visage de l'œuvre*,Berg International, 1979, p: 313.**

2) ***Lumières du mythe*, PUF, 1983, p: 7.**

النّفسي لم يكن عند «دوني دو روجمان» سوى ذريعة للأدب ليخدم تحليلا من مؤسّستنا المولعة بالكذب.

* ويُنسَب النّقد الأسطوري حقّا بالمقابل، إلى «جيلبير دوران». ففي مؤلّفه، وُجِد الشّيء قبل الكلمة (شأنه في ذلك شأن «دوني دو روجمان»). وعلى النّقد الأسطوري أن «يكشف نظاما ملائما للتّفاعل الخيالي». وإذا استُدعيَ النّقد الأسطوري لمقارنة البُنى الرّمزية الكبرى، ومدّها وجزرها في ثقافة ما، وفي فترة ثقافية معيّنة -من خلال جداول-، فإنّه حينها سيؤدّي إلى التّحليل الأسطوري.

أودّ أن أكتفي هنا، بعرض هاتين النّظريّتيْن محتفظا لنفسي بأن أحدّد -بعيدا عن ذلك- كيف ينبغي أن يكون التّحليل الأسطوري والنّقد الأسطوري -بالنّسبة إليّ- في خدمة النّص الأدبي حين يحوي عناصرَ أسطورية جليّةً كانت أم مضمَرة.

التّحليل الأسطوري حسب «دوني دو روجمان»

«تتجلّى التّصوّرات الحدسية ذات الطّابع البنوي (...) ما بين عشرين وثلاثين سنة»[1]. لم يكتف «دوني دو روجمان» بإثبات هذا «القانون»، ولكنّه عمل على شهرته من خلال كتابه المفيد الذي يعود تاريخه في جزئه الأكبر إلى فترة ما بين الحربين، ولكنّه ألقى عليه بمناسبة إعادة طبعه أو إعادة كتابته، نظرة رصينة. أريد أن أستعيد في الصّفحات الموالية بعض هذه الثّوابت، وأن أبيّن بأنّها تتجمّع حول مفهوم «الأسطورة»، وفي إطار ما أسماه المؤلّف نفسه، «التّحليل الأسطوري».

لقد أثرى «دوني دو روجمان» مفرداته بهذا التّعبير المبتَكَر في مؤلّف متأخّر عنوانه «أساطير الحبّ ***Les mythes de l'amour***»، الصّادر عن دار النّشر

---

1) *Penser avec les mains*, 1936, réed, Gallimard, coll «Idées», 1972, n° 266, p: 7.

(**Albin Michel**) سنة 1961، وعرّف فيه مادّة هـذا العلـم الحـديث. تنكشـف هذه المادّة إذن عن كونها مزدوجة، وتتطلّب منهجا مزدوجا. يتعلّـق الأمـر مـن جهة باستقصاء الأدب، ومن جهة أخرى بدراسة المجتمع المعاصر. يـرتبط الاثنـان بهمٍّ أخلاقيٍّ يمكن أن يكون في النّهاية، المسيطرَ في مؤلَّف الكاتب السّويسري.

استقصاء الأدب:

تقديم أسطورة تريستان **Tristan** في كتـاب «الحـبّ والغـرب ***l'Amour et l'Occident*** (**1939**)»، والنّسب الذي يتوطّد مـن الرّوايـة البروطانيـة* إلى «فاغنز **Wagner**» مرورا بـ«غوتفريد **Gottfried**»، وبشكسـبير، وبــ«فيـدرا ***Phèdre***» «راســين» و«هيلــويز الجديـــدة ***La Nouvelle Héloïse***» والرّومانسية الألمانية في الكتاب الرّابع من هذا المؤلَّف نفسـه («الأسـطورة في الأدب»)، هـي امتـدادات لأسـطورة الحـبّ الغربيـة حتّـى أدب هـذا القـرن، الموصـوفة في «أسـاطير الحـبّ»، ويبـدو أنّ كـلّ ذلـك مـردّه إلى النّقـد الأدبي.

---

* هي روايات القرون الوسطى، من القـرنيْن الثّـاني عشر والثّالـث عشر، مسـتلهمة مـن خرافات بروطانية (نسبة إلى مقاطعة بروطانية الفرنسـية **La Bretagne**). وقـد مُـنح اسم «موادّ بروطانية» لمجموعة من الخرافات، والأغاني، عمـل عـلى نشرهـا في الأصـل، عازفو قيثـارٍ بروطـانيّون، وغـذّت، مـا بـين 1150 و1250 تقريبـا، عـددا مـن الرّوايـات الفرنسية، سمّيت بـ «الرّوايات البروطانية».

تتميّز هذه الطّريقة بحضور موضوعات العجائبية التي تخلّـت عـن الخلفيـة الوثنيـة، وأصبحت غريبة عن المسيحية الرّومانية (لانسون). كما عرفت «المادّة البروطانية» ثراءً أدبيـا معتـبرا بعـد أن نُشرت حكايـة «**regum Britanniae**» لــ«جـوفري آرثـر دو مونموث **Gaufrey Arthur de Monmouth**» باللّغة الفرنسـية، التـي عملـت قبـل 1150، عـلى شـعبية شخصـياتٍ مثـل «آرثـر» و«مـارلين الفـاتن». تشـكّل الرّوايـات البروطانيـة مـع الرّوايـات القديمـة مجموعـة تتميّـز عـن أناشـيد «سِـفر التّكـوين» باستخدامها للأبيات الثّمانية المقاطع، ثمّ النّثر، وباستلهامٍ توقّف عن أن يكـون وطنيّـاً. (المترجِمة)

ارتــأى «دوني دو روجــمان» في الواقــع، حــذِرا، بــأن ننطلــق مــن «تجــلّي الأساطير «في الأدب العالمي»: فانطلاقا من التجلّي «تصرّفتْ حقّا **l'Emergence** وطوّرتْ كامل قدراتها السّهلة الانتقال والمحرِّرة، فتريسـتان، وفاوسـت، وهملـت ودون جـوان، كلّهـا ابتكـارات كـلٍّ مـن «بـيرول **Beroul**»، و«مـارلو **Marlow**»، و«شكسـبير»، و«تيرسـو دو مولينـا **Tirso de Molina**» إبـداعاتٌ خيالية تـترك معطياتُها في الفضاء والزّمن هامشا صغيرا للشّكّ النّقدي. وكلّ واحد منهم وصف الاندفاع المأساوي لقوّة الرّوح في مجتمع محدّدٍ تاريخيا»[1]. حتّى وإن كان يـؤمن بطريقة ما بـ«تريستان»- سلتيٍّ **Celtique**[2] أسـبق، فإنّـه يحـدّد بأنّـه «يقـتصر على خرافة تريستان المكتوبة»[3] وبأنّه يرجع إليها، وإليها وحـدها حـين يتحـدث عن «الأسطورة البدائية **Le mythe primitif**».

على الرّغم من أنّ العلاقـة القائمـة بـين الأسـطورة والأدب ليسـت بهـذه البساطة بالنّسبة إلى «دوني دو روجمان»، إلاّ أنّـه ممّـن يحلمـون بفـردوس مفقود للأسطورة، وما الأدب إلاّ مرآة مشوّهة لها، وصـورتها الغامضـة. إنّهـا لا تستقرّ إلاّ لصالح تدرّج أوّلي، لتدنيس أوّل: «حين تفقـد الأسـاطير طابعهـا الخاص، ووظيفتها المقدّسة، فإنّها تتحوّل إلى أدب»[4]. بـل وأكـثر مـن ذلـك، فهي تشرع في عملية انحطاطٍ، لدرجة أنّ «تاريخ شـهوة الحـبّ» -مـثلا- في آداب القــرن الثّــامن عشر الكــبرى وصــولا إلينــا، هــو تــاريخ انحطــاط « الأسطورة الغزلية» في الحياة «المدنّسة». إنّها قصّة المحاولات الأكـثر تدنيسـا

---

1) *Les Mythes de l'amour*, **Albin Michel, 1961 ; réed Gallimard , coll «Idées», n° 144, 1972, p: 25.**

2) **voir** ***L'Amour et l'Occident*****, premier appendice à la réed, dans la coll «1018», 1962.**

3) ***Ibid*****, p: 275.**

4) ***Ibid*****, p: 203.**

التي قام بها «إيروس **Eros**» لتعويض السّموّ الصّوفي بقوّة منفعلة. ولكنّ صورَ الخطاب الشّهواني و«ألوانَ» بلاغته، لن تعدو أن تكون إشادةً بانحطاطٍ، ووعدا بانتصار لم يتمّ الوفاء به أبدا[1] -سواء كانت مفخّمة أم نحيبية-. حتّى وإن وثق «دوني دو روجمان» أحيانا بـ«فاغنر»، مثله في ذلك مثل «نيتشه **Nietzsche**»، حتّى وإن عاودت أسطورة «تريستان» الصّعود من منحدرها (من هيلويز الجديدة إلى تريستان وإيزولده) بعد سقوط طويل (من «بيرول» إلى «راسين»). تبقى حركة الانحطاط متواصلة، لدرجة أنّ الأسطورة تجنّد نفسها على «الدّرب الشّعري» («التّراث الذي وهن والذي تمّت عقلنته وتعقيده»، ونقله «إدجار بو **Edgar Poe**» إلى «بودلير») أو على «الدّرب الرّومانسي»، «الدّرب الوطني المزدحم»[2] الذي يقود إلى إنتاج شخصٍ مثل «موريس ديكوبرا **Maurice Dekobra**» أو شخصٍ مثل «جي دي كار **Guy des Cars**».

توقظ لحظة أو أخرى من لحظات التّدنيس هذه (النّشأة في الأدب، وانحدار الأدبِ الثّانويِّ) موقفَ النّاقد، وما يمكننا أن نسمّيه تفاعلا. في الحالة الأولى، أقام «دوني دو روجمان» مقام العنصر المقدّس الأصلي (في حالة تريستان، بمرجعيته السّلتية) بيئة روحانية، مردّها: بعيدا عن الغزل، النّزعة الكاثارية* الخاضعة هي الأخرى لِثنويةٍ قادمة من الشّرق، وعرفانية** مشوّشة. ومن هنا جاءت الفرَضية المتطوّرة في «الحبّ والغرب *L'Amour et l'Occident*» التي يتنازعها عادة علماء القرون الوسطى، ومنه تناقض

---

1) *Ibid*, p: 146.

2) *Ibid*, p: 186- 187.

* الكاثارية **catharisme**: نزعة دينية مسيحية في القرون الوسطى، تقول بنتقال أرواح الملائكة من جسد إلى جسد، ومن ميت إلى ميت بحثا عن الخلاص. (المترجِمة)

** العرفانية **gnosticisme**: نزعة فلسفية دينية تهدف إلى إدراك كنه الأسرار الرّبانية. (المترجِمة)

أسطورة غربية للحبّ قادمة من الشّرق. أما في الحالة الثّانيـة، فقـد تـمّ تصـحيح الحكم السّلبي على الأدب المعاصر بميلٍ إلى استرجاع -تحت رداءة الخطاب- دوامِ شرارة الأسـطورة. لـيس هنـاك ثابـت أكـثر ابتـذالا في أدب الشّـهوة -الـذي كـان برجوازيا-، من حضور عقبـة - الملـك «مـارك **Marc**»- بـين تريسـتان وإيزولـده. تخصّص ثلاث تحليلات، في «أسـاطير الحـبّ» لتجسّـدات هـذه العقبـة في ثـلاث روايـات كـبرى مـن القـرن العشريـن: «لوليتـا **Lolita**» لــ«فلاديمـير نـابوكوف **Vladimir Nabokov**» مع عقبة الأخلاق المشتركة؛ و«الرّجل الذي لا خصال له **l'Homme sans qualités**» لــ«روبـير موزيـل **Robert Musil**»، مـع عقبـة المجتمـع النّمسـاوي؛ و«الـدّكتور جيفـاغو **Le docteur Jivago**» لــ«بـوريس باسترناك **Boris Pasternak**»، مع عقبة الحكم الشّيوعي. تلك هي «انسلاخات تريستان الجديدة ***Les Nouvelles métamorphoses de Tristan***»[1] بالنّسـبة إلى «دوني دو روجمان».

هل ينبغـي أيضـا أن نعـرّف «تريسـتان»، ونتأكّـد بـأنّ الأمـر يتعلّـق حقّـا بأسـطورة. علينـا أن نعـترف بـأنّ «دوني دو روجـمان» يسـتخدم المصـطلحات بشيء من الاستهتار. ففي الصّفحة نفسها يمكنـه أن يتحـدّث عـن «تريسـتان» على أنّه أسطورة، وعلى أنّه موضوع، وحتّى عـلى أنّـه نمـوذج أعـلى «النّمـوذج الأعـلى لتريسـتان»[2]، و«النّمـوذج الأعـلى لتريسـتان في القـرون الوسـطى»[3]. بمعنى، يحدّد «هـذا الشّـكل للحـبّ الـذي يـأبى أن يكـون مبـاشرا، ويفـرّ مـن المستقبل، ويطلب المسافة ويبتدعها عنـد الضّرورة، لـكي يحـسّ بذاتـه أو لـكي ينتشي». محيـت الدّعامـة السّرديـة لصالح محتـوى إيـديولوجي، مـمّا يسـمح بتوسـيعٍ عجيـب للمجـال. تريسـتان لم يعـد تريسـتان؛ لقـد أصـبح روميـو

---

1) ***Les Mythes de l'amour, 1ére partie.***

2) ***Ibid*, p: 53.**

3) ***Ibid*, p: 51.**

Roméo، أو همـبرت همـبرت **Humbert Humbert**، أو أولـريش **Ulrich**، أو جيفاغو **Jivago**. فما هي أسطورة تريستان إذن: «هذه الأسطورة الأوروبية العظمى عن الزّنا» التي يخلط «دوني دو روجمان» بينها وبين «رواية تريستان وإيزولـده ***Le Roman de Tristan et Yseult***»[1]، هـي نفسـها هـذه الرّوايـة -أو أيضـا «الحـبّ المتبادل التّعيس **l'Amour réciproque Malheureux**»[2]، و«الشّهوة التي تنشد اللّيـل **La Passion qui veut la nuit**»؟[3] تـفسّر معظـم التّعريفـات المقترحـة للأسطورة بـأنّ هنـاك بعـض التّذبـذب في هـذا الصّـدد. لنبعـد تصـوّرات الأسـطورة السّلبية، تصوّرات الأسطورة عـلى أنّهـا وهـم[4]، أو عـلى أنّهـا «شـعر، بمعنـى ابتكـار الوقائع التي لا توجد حقيقة إلاّ في تعبيراته»[5]، اعتقد «دوني دو روجمان» بأنّه مجبر على أن يميّز بين معنى واسع يُحيل على النّص أو على الأقلّ على القصّـة («الأسـطورة حكاية، خرافة رمزية، بسيطة ومؤثِّرة، تلخّص عددا لا نهائيا مـن الأوضـاع المتشـابهة نوعا ما») وبين معنى ضيّق، أو يصرّح مثل («الأساطير تترجم قوانين تصرّف مجموعة اجتماعية أو دينية. إنّها تنبثق إذن من العـنصر المقـدّس الـذي تشـكّلت المجموعـة حوله»[6]. الأسطورة هي هذا وذاك في الوقت نفسـه، مؤرَّخـة كانـت أم لا، تاريخيـةً وخالدة. الشّكّ كبير جدّا لدرجة أنّه ينعكس على مفهوم النّموذج. هل لـدينا - عنـد اللّزوم- الحق في أن نتكلّم عن «نموذج أعلى للقرون الوسطى» بعيـدا جـدّا إذن عـن فُلكِ البدايات؟ وهل لنـا الحـقّ في أن نـتكلّم تحـت العنـوان نفسـه عـن «النّمـوذج

---

1) *l'Amour et l'Occident*, p: 14.

2) *Ibid*, p: 184.

3) *Ibid*, p: 17.

4) *Ibid*, p: 14 («Nous n'en sommes plus à croire que mythe est synonyme d'irréalité ou d'illusion»)

5) *Le mythe de l'amour*, p: 24.

6) *l'Amour et l'Occident*, p: 14-15.

الأعلى لتريستان» (الذي لا يظهر قبل تاريخ معيّن)، وعن النّموذج الأعلى للنّهار أو اللّيل الذي يسمح الأدب التّريستاني باستعادته في الواقع، ولكنّه يتجاوزه بلا حدود؟ ذلك لأنّه يخلط كلّ شيء، الموضوع والأسطورة، الأسطورة والنّموذج الأعلى، الدّال والمدلول، ممّا يجعل «دوني دو روجمان» قادرا على أن يوسّع هكذا، بإفراطٍ مجالَ تريستان وأن يقيم مقامَ أسطورة تريستان ما يسمّيه منافيا للأصول كذلك، الأسطورة الغربية للحبّ، أسطورة قلت عنها، بأنّها ليست غربية إلى هذا الحدّ، ويمكن للكاتب أن يبتكر من الأجزاء: أسطورته الخاصّة **son mythe**، بالمعنى الرّديء للمصطلح هذه المرّة: أي وهمَه **son illusion**.

التّحليل الأسطوري باعتباره علاجا جمعيا

لستُ أوّل من أصيب بخيبة أمل جرّاء تحليلات «دوني دو روجمان» الأدبية. غير أنّ مؤلّف «الحبّ والغرب»، لديه إجابة جاهزة لأصحاب النّفوس الكئيبة أمثالي: أنا لا أمارس النّقد الأدبي - كما يؤكّد- الذي لا يهدف إلاّ إلى شهرة موضوعٍ لستُ آخِرَ من خضع لفتنته وسحره القاتل كما سنرى لاحقا»[1]. هذا ما يبدو واضحا ولو لمرّة واحدة: لا يهتمّ «دوني دو روجمان» لا بالأدب ولا بالأسطورة. ليس الأدب بالنّسبة إليه إلاّ نقطة انطلاق، إلاّ وسيطا لبحثٍ أوسع بكثير. ولم تعد الأسطورة منذ ذلك الحين إلاّ وسيلة، وأداة لـ«التّحليل الأسطوري».

صيغت عبارة التّحليل الأسطوري قياسا على عبارة التّحليل النّفسي، غير أنّ الموازاة بينهما مغالِطة نوعا ما. في الواقع، يتعلّق الأمر بالأحرى بتحليلٍ جديد لـ«بسيشه **Psyché**». لنفهم من ذلك ليست «بسيشه»

1) ***Les Mythes de l'Amour*, p: 54.**

الفردية، ولكن «بسيشه» الجمعية. تسمح الأساطير بالمقاربات الصّعبة، «كلّ واحـدة منهـا، تصـف الطّفـرة المأسـاوية لإحـدى القـوى الرّوحيـة في مجتمـع معـيّن»[1]. أو لاستعادة الصّيغة المدهشة المسـتمدّة مـن «أسـاطير الحـبّ»، «تـؤدّي الأسـطوريات لعبتها التي هي لعبة الرّوح»[2]. طابع «يونغ» بهذا الصّـدد بـيّنٌ، وخاصّـة في العـرض الذي تمّ عن «***Cortezia***»:

«نشأ الحبّ العفيف في القرن الثّاني عشر، في عـزّ ثـورة «بسيشـه» الغربيـة. وفي وضح نهار الوعي والتّعبير الغنائي للرّوح، انبجس من الحركة نفسها التي أبرزت مبدأ أنوثة «***Shakti***» الطّقسَ المتمثّـل في عبـادة المـرأة، والأم، والعـذراء. وبـذلك أرى أنّ عودة الشّرق الرّمزي، قد أسهمت في تجلّي «الرّوح ***Anima***» في الرّجل الغربي[3].

شــكّل كتــاب «الحــبّ والغــرب» إذن مــن قبــلُ شــهرة هــذا التّحليــل الأسطوري. اقترح «دوني دو روجمان» على نفسه في هذا المؤلَّف بأن «يبحث عن المراسلات الدّينية والفلسفية للأوضـاع التـي وصـفها الأدب الحـالي الـذي يتناول الحبّ[4]. ينبغي منذئذ إعادة قراءة الكتاب بالمقلوب نوعا مـا، والبـدء من روايات «مـوريس دي كـوبرا» الرّديئـة وصـولا إلى تريسـتان القروسـطي، ووصلِه بالمفهوم العفيف للحبّ الـذي هـو اخـتراع القـرن الثّـاني عشر الـذي يقابل الأوضاع المانوية والعرفانية. احـتُفِظ بالمانويـة والعرفانيـة، كـما يشـهد عليه النّجاح المستمرّ لأدب الهـوى، إلى أيّامنـا في «بسيشـه» الغربيـة. يهـاجم

---

1) *Ibid*, p: 25.

2) *Ibid*, p: 46.

3) *l'Amour et l'Occident*, p: 104-105. Dans l'art Indien la *Shakti* représente l'élément féminin de tout être et symbolise l'énergie cosmique, à laquelle il s'identifie. Jung y fait allusion dans les *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* en l'associant à *l'Anima*.

4) *Les Mythes de l'amour*, p: 45.

«دوني دو روجمان» فكرة (نيتشه) التي تكون المسيحية مسؤولة حسبها عن الهـوى كما عاشته أوروبا. «ليست المسيحية هي التي أنشأت الهـوى -يؤكّـد- ولكنّـه بدعـة ذات أصل شرقيٍّ»: الحبّ -الهوى هو إنتاج الدّيانة المانويـة، أو بـالأحرى «نشـأ مـن تواطؤ هذه الدّيانة مع معتقداتنا الأكثر قِدما، ومن تنازع البدعـة التـي نتجـت عنـه مع الأرثوذوكسية المسيحية»[1]. إنّه إحـدى مفارقـات الغـرب، أمّـا المفارقـة الأخـرى، فتتمثّل في أنّ «حظّنا المأسـاوي يتمثّـل في مقاومتنـا لـلـهوى بوسـائل مقـدّرةٍ علينـا لتمجيده»[2].

لأنّ هذا الحبّ - الهوى بالنّسبة إلى «دوني دو روجمان» يشكّل نوعا من الخطـر الدّائم الذي يدعو إلى مهاجمته. مثل التّحليل الـنّفسي (تحليـل فرويـد هـذه المـرّة)، سـيُمارَس التّحليـل الأسـطوري لأهـدافٍ علاجيـة: العـلاج الجمعـي، مـداواةُ تحليـلٍ أسـطوري -لا أجـرؤ عـلى القـول أسـطورويّ **mythiatrique** - يـدعونا الكاتـب السّويسري إلى أن نخضع له جميعـا، هنـاك مـثلا أزمـة زواج «الهـوى يخـرّب فكـرة الزّواج نفسها في عصر نحاول فيه المراهنة لتأسيس الـزّواج، وبالتّحديـد، عـلى القـيم التي أعدّتها آداب الهوى»[3]. «أن نـتعلّم قـراءة لعبـة الأسـاطير مـا بـين السّـطور، في التّعقيدات الغامضة ودسائس الإيروسية المعاصرة الجنونية ظاهريا» وأن نفسّرهـا في ضوء هذه الأساطير، حيث تُكبتُ الموتيفات الدّينية عـادةً، وتكـون متجاهلَـة في كـلّ حال، ومعنى ذلك إعطاء إشارة للتّنفيس، على كلّ واحد منّا أن يستفيد منها[4]. لأنّنـا «حين نجهل» طبيعة الأساطير، «ستحكمنا بـلا رحمـة وسـتغوينا». غـير أنّ تعريفهـا، ومعرفة لغتها ودوراتها وموارباتها التي اعتادوا عليها، يمكن أن تسمح بإيجاد الخـيط

1) *l'Amour et l'Occident* , p: 267.

2) *Ibid*, p: 269.

3) *Ibid*, p: 241.

4) *Les Mythes de l'amour*, p: 45.

الأحمر للإطارات التي ألزمنا بها أنفسنا، وتوجيهنا في «الغابة المظلمة لرغباتنا، نحو مخرج النّور ورغبتنا الحقيقية»[1].

لم يستطع «دوني دو روجمان» أن يترك هذا المخرج ينكشف دون أن يلجأ مرّة أخرى إلى الأسطورة، لغة الرّوح هذه. سيتمّ إنقاذ إيروس الحب - الهوى، الحب الوثني الذي نشر سمّ هوى الزّهد المثالي في عالمنا الغربي، من طرف «أغابي **Agapè**»، حبّ الرّحمة، الحبّ المسيحي. في وضعٍ ما (أن أكون عاشقا) يعقبه فعل (الحبّ) وسيبدو الزّواج على أنّه المؤسّسة «التي تحتوي ذلك ليس عن طريق الأخلاق، ولكن عن طريق الحبّ»[2]. هل سنبدو غير عادلين تجاه «دوني دو روجمان» أكثر من قولنا -مثل الأصول الشّرقية لأسطورة تريستان- بأنّ أسطورة إيروس وأغابي هي أسطورته الشّخصية. إنّها تُنسب إليه في حالة ما إذا عبّر عن همّه الأعظم، همّ أخلاقيٌّ لرفع الشّخصية البشرية إلى مستوى شخصية المسيح[3]. سيكون وضع نهاية للبدعة المانوية، مع جني الكثير من الفائدة.

النّقد الأسطوري حسب جيلبير دوران

جاء التّحليل الأسطوري لـ«دوني دو روجمان» ردّا على التّحليل النّفسي لـ«فرويد»، وجاء النّقد الأسطوري لـ«جيلبير دوران» ردّا على النّقد النّفسي لـ«شارل مورون **Charles Mauron**». ظهرت اللّفظة متأخّرة في مؤلَّف الفيلسوف (من مدينة غرونوبل **Grenoble**)، بعد مدّة من ظهور كتابيْه «البُنى الأنثروبولوجية للمتخيّل ***Les Structures anthropologiques de l'imaginaire***» **(1960)**، والدّيكور الأسطوري لرواية ***La***

1) ***Ibid*, p: 46- 47.**

2) ***l'Amour et l'occident*, p: 266.**

3) ***Les personnages du drame*, Gallimard, 1947, p: 11.**

1961(*chartreuse* «*de parme*»). ورغم قِصَر الدّراسة حول «الرّحلة والغرفة في عمل «غـزافي دو ماسـتر»» التـي ظهـرت في العـدد 4 مـن المجلـة الرّومانسـية *Romantisme* تحـت عنـوان «إسـهام في النّقـد الأسـطوري *Contribution à la mythocritique*» (1972)، فقد كانت النّص الأكثر إضاءة عن منهج التّحليـل الأدبي الذي يدعو إليه «جيلبير دوران».

من النّقد النّفسي إلى النّقد الأسطوري

النّقد الأسطوري ضدّ النّقد النّفسي، و«دوران» ضـدّ «مـوران»، إنّـه صراع علـماء الأسـاطير. يعتـبر «دوران» في الواقـع «الأدبَ وخاصّـة الحكايـة السّرديـة» «موطنـا للأسطورة»[1]. أسّس «مورون» نفسُه تحليلاتِه على حضور «أسطورة ذاتية» للكاتـب في عمله، هي رغبة ملحّةٌ، ولكنّها نشِطةٌ، «تستمرّ عـلى طريقتهـا تحـت الـوعي»[2]: يفسّر هذه الأسطورة الذّاتية التي تـمّ اكتشـافها بفضـل شـبكة التّـداعيات وتجميـع الصّور، على أنّها «تعبير عن الشّخصية اللاّواعية وتطوّرها»[3].

اعتنى «مورون» بتمييز نقده النّفسي عـن التّحليـل الـنّفسي: لـيس لديـه أدنى نيّة في العلاج، وليس لديه أيّ اهتمام لا بالتّشخيص ولا بالتّنبّؤ[4]. يعيـب عليه «دوران» رغم ذلك، ارتباطاته مع تحليلٍ نفسيٍّ شخصيٍّ. إنّه ينتج عنـه - حسـبه - وحـشٌ مصـطلحاتي (أسـطورة ذاتيـة) تغطـيّ ضَـلالا معنويـا لأنّ «الأسطورة تتجاوز الشّخصَ، وتصرفاته وإيديولوجياته بشـكلٍ كبـير»؛ ينبغـي أن نمـنح قـوة عظمـى تفـوق تلـك التـي توزّعهـا نـزوات الأنـا بكثـير، قـوّة

---

1) *Le Décor mythique de «La chartreuse de parme»*, José Corti, 1961, p: 12.

2) *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, José Corti, 1962, p: 212.

3) *Ibid*, p: 32.

4) *Ibid*, p: 25.

عظمى تنبثق من الإله ***numen***». يقابل هذا البعدَ الجديد للأسطورة بعدٌ آخر غير النّقد الأسطوري: إنّها «تأخذ كمسلّمة أساسية بأنّه يمكن لـ«صورة ملحّة»، أو رمز متوسّط، أن يُدمَج ليس في عمل إبداعيٍّ فحسب، ولكن ينبغي أيضا لكي يكون مكمّلا ومحرّكا للتّكامل وتنظيم مجموع عمل الكاتب، أن يرسو في محتوى أنثروبولوجي أكثر عمقا من المغامرة الشّخصية المسجّلة في طبقات اللاّوعي السِّيَر ذاتي»[1].

هل يتعلّق الأمر بموقف تثقيفي؟ يؤكّد «جيلبير دوران» أنّ ذلك أمر ظاهري فحسب. دون شكّ، ينبغي أخذ هذا المحتوى الأوّلي بعين الاعتبار، إذ هو الميراث الثّقافي للشّخص، ميراث الكلمات، ميراث الأفكار والصّور التي أودعت في مهده لسانيا وسُلاليا. ولكن كم هي مهمّةٌ الطّبيعةُ التي تمثّل في نظره طريقة «للثّقافة المفرطة». «يتساءل النّقد الأسطوري في تحليلٍ أخير عن الأسطورة الأوّلية، المشبعة بالموروث الثّقافي الذي جاء ليكمل التّصوّرات القسرية، والأسطورة الشّخصية نفسها»[2]. سيستبدل «جيلبير دوران» بطيب خاطر مفهومَ «العقدة الشّخصية»، محتفظا باسم الأسطورة لما «يتضمّن حقّا الإيمان المطلق **numinosité***، ثقافة مفرطة بالنّظر إلى ثقافة ما، فوق الطّبيعة البشرية بالنّظر إلى الطّبيعة البشرية عموما»[3]. وبما أنّ الرّوائع الأدبية استفادت من هذه العظمة، فينبغي أن تكون كاشفة عن هذه

---

1) Le voyage et la chambre dans l'œuvre de Xavier de Maistre, *Romantisme 4*, Flammarion, 1972, p: 84. l'étude a été reprise dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre.*

2) *Ibid*, p: 85.

* **numinosité**: الخشوع، وفقا لنظرية «رودولف أوتو» و«غوستاف كارل يونغ» هو ما يدرك الفرد. وكلّ ما يأتي من الخارج يعطي الإنسان شعورا بأنّه متفرّد في نظر الآخرين. ظهر هذا المصطلح لأوّل مرّة مع «رودولف أوتو» في كتابه «المقدّس». تجربة الخشوع بالنّسبة إليه هي تجربة عاطفة المقدّس. (المترجِمة)

3) *Ibid*, loc. cit.

الأسطورة الأولية أكثر من الأعمال الصّغرى: «وبالنّسبة إلى العمل العادي، سيكون خيال الكاتب أسبق من الأسطورة الثّقافية القائمة؛ أمّا بالنّسبة إلى الرّائعة الأدبية، فإنّ هذا الأخير (الكاتب) هو الذي يسبق الأسطورة ويبعثها في حركة ثانوية عثر عليها علماء السُّلالات الذين نظّروا للشّخصية الأساسية (..) يصبح نصّ العمل نفسه لغة مقدّسة، مرمِّما ومؤسِّسا الحقيقة الأولية المؤسِّسة لأسطورة خاصّة»[1].

النّقد الأسطوري لغزافي دو ماستر

إنّنا مندهشون قليلا، أن نرى «جيلبير دوران» يختار في هذه الأوضاع كمادّة للدّراسة مؤلَّفَ هذا الكاتب الظّريف الذي هو «غزافيي دو ماستر». هل ينبغي أن نلتمس أسبابا ظرفية (فرصة عدد خاصّ مخصّص للرّحلة الرّومانسية)، وأسباب محلّية (أصول «غزافيي دو ماستر» من شامبري حيث أدار «جيلبير دوران» مركز البحث في المتخيّل)، وأسباب بيداغوجية (عمل مختصر وشفّاف)؟ وسيتّضح ذلك من خلال المثال المقدّم في كلّ حال.

يعمل «دوران» تدريجيا. إنّه ينطلق من دراسة صور رمزية، أو بالأحرى «طُعومٍ رمزيّةٍ»، يشكّل سلسلتين متناقضتيْن، ولكنّهما لا تنفصلان: الغرفة، رمز الرّاحة، والسّفر، الذي يستدعي -على العكس- الحركة. ينتج عن ذلك تركيبان بنيويّان: ذلك الذي يكون فيه السّفر على أنّه هجرة جماعية، وحيث تتموقع الغرفة على أنّها نقطة انطلاق ووصول «سجناء القوقاز ***Les prisonniers du Caucase***»، و«الشّابة السّيبيرية ***La Jeune Sibérienne***»؛ وذلك الذي يتمّ فيه السّفر في الغرفة، أو حولها أو بشكل عموديٍّ عليها («رحلة حول غرفتي ***Voyage autour de ma chambre***»، و«رحلة

1) ***Ibid*, loc. cit.**

استكشـافية ليليـة حـول غرفتـي ***Expédition nocturne autour de ma chambre***»). في الحالة الأولى، «يرتبط الانطلاق بنوع من سكونية الكائن»، ويـؤدّي السّفر إلى التّركيز الدّاخلي؛ أمّا في الحالة الثّانية، فإنّ الجدار المحيط يستدعي الهروب الدّاخلي، ويسجّل التّوقّف إشارة حركة مفارِقة.

من هنا، نستطيع أن نقوم بنقد نفسيٍّ. يقدّم «جيلبير دوران» بشيء من الـتهكّم، وبشيء من الجدّية، بعض الاقتراحات: عقـدة الأخ الأصـغر، وأثـر إقامـة عطلـة عنـد وكيلٍ من مقاطعة سافوا* الذي يحرّر صورا لصعود العـذراء، والصّـدمة التـي سـبّبتها الثّورة الفرنسية، وتحطيم الغرفة الأولى أي غرفة «الرّحلـة»، وإقامـة غرفـة جديـدة، وغرفة مفضّلة أي غرفة «الرّحلة الاستكشافية اللّيلية».

بدا «غزافيي دو ماسـتر» لـ«جيلبـير دوران» قبـل «لافـورغ **Laforgue**»، وقبـل «شونبرغ **Schõnberg**» مثـل «مهـرّجٍ خيـاليٍّ» لأنّـه «الكـائن الـذي يقبـل التّفاهـة، والفضفاضَ من اللّباس وبذلة مضحكة نوعا ما»[1].

أو بالأحرى، سيبدو لـه هكـذا إذا كـان «جيلبـير دوران» متمسّـكا بهـذا التّحليل النّقدي النّفسي الذي يريد محوه من الآن فصـاعدا، أو بهـذا النّقـد التّهريجي بالأحرى الذي يسعى بالكاد إلى أن يخفي ابتسامة تحـت الأقنعـة (لأنّها كانت حقّا أقنعة أكـثر مـن تعقيـدات النّـوع الجديـد هـذه: «عقـدة المنطاد**»، «عقدة صعود العذراء»، «عقـدة المهـرّج». الكـلّ حسّـاس تجـاه «الحمولة الفلسفية التي يحملها مؤلَّف «غزافيي دو ماستر»، وسيشعر بأنّه

---

* سافوا **Savoie**: مقاطعة فرنسية منذ 1860، تقـع في الزّاويـة الشّـمالية الغربيـة مـن قوس الألب. (المترجِمة)

1) *Art*, cit, p: 83.

** **Montgolfière**: المنطاد على الطّراز الذي صنعه مونغولفييه. (المترجِمة)

يحاول أن يذهب إلى الأبعد. في آخر فصل من «السّفر»، ينفتح الهروب الخيالي على العالم، على كثرة لا نهائيّة من العوالم الخيالية في الفصل السّادس عشر من «الرّحلة الاستكشافية اللّيلية»:

أعتقد بأنّه ما دام الفضاء لا نهائيا، فالخلق كذلك؛ وأعتقد بأنّ اللـه خلق في خلوده ما لا حدّ له من العوالم في الفضاء اللاّنهائي[1].

مع اكتشافات كهذه، سينقاد آخرون نحو مبحث الملائكة من «الوسائط» و«الشّفعاء». ستكون النّجمة الحامية، في الفصل العشرين من «الرّحلة الاستكشافية اللّيلية»، مثالا رائعا. يعتقد «جيلبير دوران» إذن، بأنّه اكتشف عند «غزافيي دو ماستر» أسطورة مركزية هي أسطورة الملاك: أسطورة هاجر التي ستقوم عليها الدّراسة النّقدية الأسطورية. نعرف النّصّيْن المؤسِّسيْن في سِفر التّكوين ***Génèse***، مع زيادةٍ دالّةٍ. في الفصل السّادس عشر، لا يمكن لسارة أن تنجب أطفالا، فتدفع إبراهيم نحو خادمتها المصرية هاجر. حملت منه هذه الأخيرة؛ دخلت سارة غاضبة وأجبرت الأم المستقبلية على الفرار. في الصّحراء، التقى بها ملاكُ الرّب قرب نبع ماء، وأمرها بالعودة عند سارة. وستنجب طفلا يقوم الرّب بحمايته، وسيحمل اسم إسماعيل. إذن، وعلى غير المتوقّع تنجب سارة أيضا طفلا تسمّيه إسحاق. يبدأ الاضطهاد من جديد، وفي الفصل الحادي والعشرين، تطرد سارة الخادمةَ مع ابنها، لأنّها تخشى أن يتقاسم إسحاق إرثه مع إسماعيل. تاهت هاجر من جديد عبر صحراء بئر سبع، ومن جديد يظهر لها ملاكُ الرّبّ: «**ما بكِ يا هاجر؟ يسألها قائلا: لا تخشي شيئا، لأنّ اللـه سمع بكاء الطّفل حيث هو، قفي احملي الصّغير واحفظيه، سأجعل منه شعبا عظيما**».

---

1) *Œuvre de Xavier* Desclée de Brower, 1885, p: 123.

في الواقـع، أنّ أسـطورة هـاجر هـذه، حـاضرة في مؤلّـف «غزافيـي دو ماسـتر». وبالتّحديد في أحد مؤلّفات هذا الكاتـب، وهـو الأخـير مـن حيـث التّرتيـب الزّمنـي. يتعلّق الأمر بالقصّـة المعنونـة بــ«الشّـابة السّـيبيرية ***La Jeune sibérienne***». إنّهـا تـروي الرّحلـة البطوليـة لشـابّة ذات أصـول أوكرانيـة، إنّهـا «براسـكوفي لوبولـوف **Braskovi Lopouloff**» التي خرجت سيرا على الأقدام من سيبيريا لكي تطلب مـن القيصر **Tzar*** العفو عن أبيها المنفي. عارض والداها رحيلها، لأنّهما يعرفان جيّدا أيّة مخاطرة مميتة تتعرّض لها. ولكن ذات مساء مثلما كنّا نقرأ التّوراة في جلسة عائليـة، طلبت «براسكوفي» من أمّها أن تفتح الكتاب عشوائيا، وأن تبحث في الصّفحة اليمنى عن السّطر الحادي عشر:

«أخذت أمّها الكتاب في عجالة وفتحته بدبّوس؛ ثـمّ عـدّت السّـطور إلى السّـطر الحادي عشر على اليمين، وقرأت بصوت عـالٍ الكلـمات التّاليـة: **نـادى مـلاك الـرّب هاجر من السّماء - إذن- وقال لها: «ماذا تفعلين هنا؟ لا تخشيْ أبدا»».**

لا يستطيع أحد أن ينكر التّقارب البيّن بين هذا المقطع من الكتاب المقدّس وبين الرّحلة المرغوب القيام بها[1].

اقتنعـت الأمّ، غـير أنّ الأب ظـلّ متخوّفـا؛ ولكـن ذات يـوم، اسـتطاعت «براسكوفي» أن ترحل. رحلة شاقّة، حيـث «مارسـت شـيئا فشـيئا تـدريبا قاسـيا للقلب الإنساني»[2]. منذ المرحلة الأولى، تمالكت الشّابة نفسها بعد لحظة رعـبٍ: «عـادت قصّـة هـاجر في الصّـحراء إلى ذاكرتهـا، وأعـادت إليهـا شـجاعتها.

* القيصر **Tzar**: لقب أباطرة روسيا وبلغاريا السّابقين. (المترجِمة)

1) *La Jeune Sibérienne*, p: 244.

2) *Ibid*, p: 258.

رسمت إشارة الصّليب وأكملت دربها يرشدها ملاكها الحارس»[1]. في الواقع، لقد بلغت غايتها، بفضل العناية الإلهية، ثمّ تنسّكت في ديرٍ، إلى أن ماتت. الموازاة التي أحدثها «جيلبير دوران» هنا، صحيحةٌ: «أوديسا براسكوفي، تحت رعاية هاجر وابنها إسماعيل، يحوّل المنفى إلى الصّحراء السّيبيرية، أو الرّوسية ببساطة، إلى منفذ غربة»، وظهرت في الأخير، مثل رحلة داخلية، مثل تجربة حميمة ذات سِمةٍ دينية[2].

سأتبع «دوران» بصعوبة، حين أكّد بأنّ أسطورة هاجر حاضرة منذ البداية في مؤلَّف «ماستر» الذي يفسّر لاحقا، بأنّه «قد ركّزَ منذ الكتابات الأولى للضّابط الغريب الأطوار الذي وظّف هذه الموضوعات الدّاخلية الكبرى»: موضوع برّ الوالديْن (يُنظر الفصل الثّامن والثّلاثون من «رحلةٌ حول غرفتي ***Voyage autour de ma chambre***»)، موضوع الرّحلة الذي يقود الشّخص إلى بيته وعند ذاته؛ موضوع الحياة الدّاخلية. حين اقترح مجذومُ مدنيةِ «آووست **Aoste**» الصّيغة «من يحبّ غرفته، سيجد فيها السّلام»[3]، إنّه لا يحلم ببيت إبراهيم، ولكن بتقليد المسيح عيسى. إذا كان لكلمات أخته التي تُحتضر بعض التّماثل مع كلمات الملاك:

«لن أتركك وأنا أحتضر (...)، تذكّر سأكون حاضرة في كروبك»[4].

إنّها تذكّر هنا أيضا بكلمات المسيح، ومباشرة بعد ذلك، ففي «سِفر أيوب»، يبحث المجذوم عن المعادل لوضعيته الخاصّة[5]. ما يأتي في المقام

---

1) ***Ibid*, p: 253.**

2) **Art, cit, p: 87.**

3) ***Le Lépreux de la cité d'Aoste*, p: 160.**

4) ***Ibid*, p: 175.**

5) ***Ibid*, p: 177.**

الأوّل عند «غزافيي دو ماستر»، ليس أسطورة «هاجر» إذن، ولكن الغائية العنائيـة* التي طوّرها الفصل العشرون من «الرّحلة الاستكشـافية اللّيليـة حـول غرفتـي» مـن قبل، والذي وجد يوما شهرة مثالية في قصّة هاجر. وليس من الجـدّ القـول بـأنّ الأخ الأصغر إزاء من يكبره، هو في الوضع نفسه مع هـاجر، الزّوجـة الصّـغرى، في مقابـل سارة الزّوجة الكبرى؛ ولا أيضـا التّسـمية المحتَشـمة التـي مُنحـت لهـاجر في «بعـض التّوراة القديمة» (أيّها؟ توراة خيالية؟). يمكـن أن تكـون - «خـادم إبـراهيم» - أصـل موتيف الغرفة[1].

في إصلاح تقريبـي (علـما بـأنّ «جيلبـير دوران» يبحـث هـذه المـرّة عـن ظهـور أسـطوري واضـح)، يبقــى المــنهج نفســه ذاك الــذي في «الـدّيكور الأسـطوري لـــ **Chartreuse de Parme**»: تتشكّل البنية التي يحاول النّاقد إظهارها مـن انبعـاث للموضوعات والنّماذج العليا أكثر ممّا تتشكّل من انبعاث أسـطوري. تأخـذ العنـاصر الأسطورية -وفي حالة «غزافيي دو ماستر» الأسطورة الوحيدة- التي تمّ الاحتفاظ بها قيمةَ شعاراتٍ، يمكن أن تكون حاضرة هنا وهناك عند الكاتب دون تشـكيل ثوابـت لذلك. ويحدث حتّى أن يعمد الشّارح إلى إضافتها.

على كلّ حال، فإنّ دراسة مضنية، ستُظهر بأنّ العناصر الأسـطورية في مؤلَّف «غزافيي دو ماستر» (حيث هي نادرة نسبيا) لا يمكـن أن تُختـزَل إلى أســطورة هــاجر الوحيــدة التــي ليســت واضــحة إلاّ في «الشّــابة السّيبيرية». نجد أسطورة الهبوط إلى العالَم السّفلي في خرافـة «الكاتـب

* الغائية العنائية **providentialisme**: مذهب القائلين بأنّ العناية الإلهية هـي مـبرّر الوجود. (المترجِمة)

1) Art, cit, p: 86.

والسّارق ***L’Auteur et le voleur***». (في الواقع، تأخذ ترجمة لـ«كريلوف **Krilov**» في «الرّحلة الاستكشافية اللّيلية» -الفصل التّاسع عشر والفصل الرّابع والعشرون-، والفصل الأربعون من «رحلةٌ حول غرفتي»، مع استحضار كلٍّ من أبقراط **Hippocrate**، وأفلاطون **Platon**، وبريكلاس **Périclès**، وأسباسي **Aspasie**، مظهرَ طقس استحضار أرواح ***nekuia*** حقيقي. أنا مندهش من الإقصاء التّدريجي للأساطير القديمة في مؤلَّف «غزافيي دو ماستر». الشّبكة ثقيلة استثنائيا في الفصل الخامس والثّلاثين من «الرّحلة ***Voyage***»، ولكن لنقل عن اختفائها: لم نعد نجد الآن ضفافا مماثلة لضفاف **Xante** أو **Scamndre**؛ ولم نعد نرى سهولا مثل سهول هسبيريا **Hespérie** أو أركاديا **l’Arcadie**. أين هي اليوم جزر **Lemnos** وكريت **Crète**؟ أين المتاهة الشّهيرة؟ لم نعد نرى «تيزه **Thésée**» ولا «هرقل **Hercule**»: رجال اليوم وحتّى الأبطال منهم، ليسوا سوى أقزام[1].

حتّى وإن كانت الغرفة الثّانية تُقارن بطرافة بالهيكل القديم لمجمّع الآلهة[2]، فإنّ الرّحلة الاستكشافية اللّيلية، لم تعد تستقبل سوى بعض المرجعيات الخجولة لأريان **Ariane**، أو لجازون **Jason**، ولكن هنا أيضا لكي تلقي بهما في لجّة الماضي، مع السّاعات التي فُقِدت الآن مع جزء من رحلته التي يعلم «غزافيي دو ماستر» بأنّها منتهية تماما أيضا[3]. في الأعمال اللاّحقة، تأخذ الأساطير التّوراتية - على ندرتها- الدّورَ. يمكن أن تكون سببا إضافيا لحضور هاجر في «الشّابة السّيبيرية»....

---

1) ***Voyage autour de ma chambre*, p: 69.**

2) ***Expédition nocturne autour de ma chambre*, *p*: *100*.**

3) ***Ibid*, p: 142.**

عند نهاية دراسة «جيلبير دوران»، تستعيد التّعاقبية حقوقها. في منظور أكثر صحّةً، يتمّ وصف عمل «ماستر» على أنّه يقودنا نحو أسطورة هاجر:

يمكن للنّقد النّفسي أن يخبرنا كيف أنّه سنة 1803، عند وصول إسحاق، وإن لم يكن هو فيوسف على الأقلّ، بِكر «آل ماستر»، كان على «غزافيي» أن يذلّ، وأن يستعيد الخدمة في الجيش؛ وأخيرا، مضت عشر سنوات بعد صراعات جيورجيا **Géorgie** سنة 1810، كان عليه أن «يستقيم»، وأن يتزوّج سنة 1813. ولكنّ النّقد الأسطوري الذي يجعلنا نهتمّ بتذلّل تغييرٍ مهمٍّ جدّا: تذلّل هاجر أمام الملاك، وقبول إرثِ أخ إسماعيل الأصغر. تحجِب هذه التّغيُّرات المفاجئة في الرّحلة والصّحراء، سواء بالنّسبة إلى منفيٍّ مقاطعة سافوا، أو إلى الأَمَة المصرية، وكذا بالنّسبة إلى«براسكوفي» واللّواء كاسكامبو **Kascambo**[1] رحيلا أساسيا، و«عودةً» إلى غرف النّفس السّرية[2].

التّماثل جسورٌ. إنّه ليس ممكنا إلاّ بانعكاسٍ مضاعف: عن هاجر، عن «السّفر»، عن الرّحلة الدّاخلية، عن رحلة «براسكوفي لوبولوف» السّياحية. من الآن فصاعدا، لا نجد التّنظيميْن البنيوييْن اللّذيْن أبرزناهما سابقا، مقحميْن فحسب، بل نجدهما متطابقيْن. وينبغي الاعتراف بأنّه، لأجل ذلك، لم نكن أبدا بحاجة لنجدة الأسطورة. كانت ترجمة الكاتب الذّاتية، المعزّزة بتجربته الحميمة التي يعكسها العمل كافيةً لذلك بإسهابٍ.

لا يهمّ «غزافيي دو ماستر» المقارِنَ إلاّ في حالة ما إذا قضى عطلة في بلد أجنبي أو أنّ «الرّحلة حول غرفتي» تستطيع أن تؤخذ على أنّها تقليد بعيد عن

---

1) **dans *les prisonniers du Caucas*.**

2) **Art, cit, p: 88.**

«الرّحلة العاطفية **Le voyage sentimental**» لـ«ستارن **Sterne**». وبـذلك فـتح «جيلبير دوران» أمام المقارِن طريقا آخر. إذا كانت الانطلاقة تبقى غامضة بـين نقـد أسطوري ونقد النّماذج العليا **archétypocritique**، فعلى الأقلّ، فإنّ النّظرة النّاقدة يغويها ما هو جيّد، في النّص، من العناصر الأخرى، شأن كلمة أجنبية، أو اقتباس عـن «دانتي **Dante**» أو«غوته **Goethe**».

الأسطورة وبنية النّص

إنّ الحـديث عـن الأسـطورة أو عـن الأسـاطير، يعنـي ممارسـة علـم الأسـاطير **mythologie**. وعـلى هـذا، إنّ الحـديث عـن الـنّص، هـو ممارسـة علـمِ الـنّص **la logologie**. كذلك، هي في رأيي الأوهام البارّة للّجوء إلى الكلمات الأم ***etymon***، لأن نحاكي بسخرية الطّريقةَ التي يتّخذها بعضهم في التّحدّث يونانيا بالفرنسية: طريقـة نظنّها عصرية، طريقة على الموضة فحسب. في محاولة للعودة اليوم إلى العلاقة بـين الأسطورة وبنية النّص، ليست لديّ أدنى رغبة في أن أضحّي لصـالح أيّـة موضـة أو أن أمارس أيّة بنيوية. قال ذلـك «فرانسـوا واهـل **François Wahl**»: اللّباقـة مطّاطيـة جدّا لكي نتمكّن مـن اسـتعمالها دون أن نأخـذ احتياطـات كبـيرة(1). وليسـت هنـاك ضرورة أكـبر مـن تحديـد التّعريفـات. حـين أنشـأت كثـيرٌ مـن النّظريـات مفرداتهـا الخاصّة، سنجد دون شكّ بعض التّدقيق البسيط متواضعا، وتدقيقا بسيطا عن بعض الكلمات من المفردات الأكثر شيوعا، وتدقيقا ليس لـه النّيـة في الوصـول إلى نظريـة. على الأكثر إلى إحدى الطّرق الممكنة لقراءة النّص.

---

1) Dans l'ouvrage collectif *Qu'est ce que la littérature comparée* ?, texte repris comme introduction générale dans T. Todorov, *Poétique*, Ed. du Seuil, coll «Points», n°45, 1968, p: 10.

- التّعريفات:

1- الأسطورة:

بدلا من المماثلة بين «الأسطورة» و«الكلمة»، مثلما فعل «بارث»[1]، أو المماثلة بين «علم الأساطير» و«علم المصطلح»، مثلما فعل «سولرس **Sollers**»[2]، أودّ أن أثبت معنى الكلمتين «أسطورة ***Mythe***»، و«علم الأساطير/ أسطوريات ***Mythologie***» في مصطلحاتي.

«الأسطورة» واحدة من أكثر المدلولات العائمة «لا يوجد اليوم شيء أكثر من الأسطورة في حملها للكثير من الصّدى والقليل من المعاني»، مثلما كتب «ميشال بانوف **Michel Panoff**» في «الفكر ***l'Esprit***»، لدرجة أنّ «فاليري **Valéry**» استطاع أن يضاعف العبارة، وأن يتحدّث عن «أسطورة الأسطورة **mythe du mythe**»[3].. عن القناع الغامض، وعن شبح الواقع، فأصبحت الأسطورة تزييفا وتضليلا. ليس علماء العلامات **sémiologues** وعلماء الرّموز**sémioclastes** اليوم مسؤولين عن هذا الانحراف للمعنى الذي هو قديم جدّا[4]. وهم مجرّد مستفيدين. سأترك إذن «أسطورة مينو دروي» لبارث، و«أسطورة رامبو» لـ«إتيامبل **Etiemble**». أمّا أنا، فسأبحث عن الأساطير في نصّ رامبو - وفي أشعار مينو دروي إذا تطلّب الأمر-.

---

1) Roland Barthes, *Mythologies*, Ed du Seuil, 1957, repris dans la coll «Points», n°10, p: 193: «Qu'est ce qu'un mythe, aujourd'hui ? Je donnerai tout de suite une première réponse très simple, qui s'accorde parfaitement avec l'étymologie: *le mythe est une parole*».

2) Philippe Sollers, *l'Ecriture et l'expérience des limites*,Ed , du Seuil, coll, «Points», n°24, 1968, p: 91 ; «Une mythologie est une terminologie».

3) Dans sa spirituelle «Petite Lettre sur les mythes», introduction aux *Poèmes en prose* de Maurice de Guérin, (Blaizot, 1928), reprise dans *Vérité II* (*1929*), Dans les œuvres de Valéry, Gallimard, «Bibliothèques de la pléiade «, t. I, 1957, p: 965.

4) comme l'a bien montré Mircéa Eliade dans *Les Mythes du monde moderne*, NRF, 1er Septembre 1953, p: 440.

أساطير، أو عناصر من «الأسطوريات»؟ فينوس «الشّمس والشّـهوة ***Vénus de soleil et chair***»، و«كـالِيبيج البيضـاء ***Kallipyge la blanche***»، و«أفروديتّـه البحريـة ***Aphrodite la marine***»، يبـدو أنّهـا تـتماشى مـع «سـيبال الكـبرى ***La grande Cybèle***» و«أستارتي الخالدة ***l'Immortelle astarté***»، و«أريان الكبرى ***a grande Ariadne***» و«سيليني البيضاء ***Blanche Séléné***» و«أنديميون الوسيم ***Le bel Andymion***» من مخطوط عن الأسطوريات، والصّفات المتملّقة لا تثير الغبـار أبدا. يمكن للأسطورة أن تصبح أسطوريات حين تتشقّر أو حين تتصلّب. ترتكز الدّيانة الرّسمية في أثينا على أسطوريات نواتها مجمّع الآلهة الأولمبي، والتي يُحتمـل أنّهـا لا تزال حيّة في هذه اللّحظة. ستصبح لاحقا، أسطوريات ميّتة، حتّـى عنـد الإنسـانويّين الولـوعين بالمـاضي، كـما ستصـبح بالنّسـبة إلى «غابريـال دانونزيـو **Gabriel d'Annunzio**» -مثلا- من السّقَط الميثولوجي.

ورغم ذلك، علينا أن نحترس من الحكـم عـلى الأسـطورة بـالموت مبكّـرا جدّا. لم يشيّد «بيار لويز **Pierre Louÿs**» مدفنا لربّات الينـابيع في مؤلَّفـه «أناشيد بيليتيس ***Les Chansons de Bilitis***» إلاّ بعد أن بحـث عنهـا بـلا جـدوى. أمـاّ «تـيري مـولنيي **Thierry Maulnier**»، فلأنّـه كتـب بـأنّ ميثولوجيا البلياد **Pléiade** لم تكن سوى ميثولوجيا ميّتة، «غـير قـادرة مـن الآن فصاعدا، على أيّ وجود آخر غير ذلك الذي منحه لها الأدب نفسـه»(1)، فقد زجره «جي دي مارسون **Guy Demerson**» بشدّة في أطروحته، التي تبيّن على العكس بأنّ «أساطير عودة العهـد الـذّهبي، وهجـرة ربّـات الفـنّ

---

1) *Introduction à la poésie Française*, Gallimard, 1939, p: 42.

وتأميم هرقل **Hercule**، وفرانكوس **Francus**، ونهضة بالاس **Pallas** هـي بالنّسـبة إلى «رونصار **Ronsard**» و«دي بيلاي **Du Bellay**» «أساطير حقيقية، تخلق توافقا حماسيا وشعاراتٍ منطقية، ذات قيمٍ قادرة على أن تحـرّك وتقـذف في حركـةٍ الـبشرَ الذين يعملون على التّوعية بتصوّراتهم»[1]. إذن، لا تُختزَل الأساطير أبدا إلى تصـوّراتٍ، وينبغي أن نتمكّن من العثور على أسرار الفكر البدائي الذي ابتدع الكون الخرافي.

لا يكفي حتّـى تعريـف الأسـطورة في هـذه الحالـة، عـلى أنّهـا «تصـوّرٌ جمعـيٌّ، مؤسّسٌ على إعجاب مجتمعٍ معـيّن أو نفـوره» (إنّـه التّعريـف الثّـاني الـذي اقترحـه «معجـم الشّـعرية والبلاغـة ***Dictionnaire de poétique et de rhétorique*** لــ«مـوريي **Morier**»). ومـن الأنسـب اسـتبدالُ المثوليـة* الاجتماعيـة الخالصـة بـ«خشوعٍ ما» كائنا ما كان -إذا شئنا استعادة كلمةٍ غالية على «جيلبير دوران» الذي يتذكّر مؤلَّف «رودولف أوتـو **Rudolf Otto**» عـن «المقـدّس **Sacré**»-[2]. أمّـا مـع «مرسيا إلياد»، فيمكننـا إذن أن نعتـبر بـأنّ «التّعريـف الأقـلّ نقصـا للأسـطورة لأنّـه أوسعها»، هو الآتي: «الأسطورة تروي قصّة مقدّسة، إنّها تسرد واقعة جـرت في الـزّمن البدئي، الزّمن الخرافي، زمن البدايات»[3].

---

1) Guy Demerson, *La mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la pléiade*, Droz, 1972, p: 16 ; Gilbert Gadoffre est d'accord sur ce point quand il écrit: «le plus sûr moyen de méconnaître l'univers de Ronsard, c'est d'avoir recours aux méthodes traditionnellement employés par des générations de commentateurs, celles qui consistent à réduire à ses dimensions littéraires, à ne voir dans sa mythologie que fictions rhétorique ou figure d'emprunt» (Ronsard et la pensée ficinienne, dans *Arch*, Janvier- mars 1963, p: 57).

* المثولية / الملازَمة **immanence**: حالة كائنٍ ماثل في كائن آخر.(المترجِمة)

2) *Das Heilige*, Gotha, Klotz, 1929.

3) Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, coll «Idée/ Nrf», n°32, p: 15.

2- النّص:

تتموقع الأساطير -بقانون الأسبقية نفسه الذي يميّزها- خارج النّص. «ستُستدعى عاجلا أم آجلا لمسارٍ أدبيٍّ خالصٍ»،كما كتب «جورج دوميزيل»، ولأنّها معروفة عندنا بفضل «نصوصٍ أسطورية»[1]، فهي نصوص -سابقة، ولكنّها أيضا نصـوص- خارجيـة. في الواقع، ليست العلاقة الأساسية التي تحتفظ بها مع ما هـو مكتـوب، ولكـن مـع حياة البشر الذين يروونها، ومع معتقداتهم الدّينية.

البشر يروونهـا -كـما قلـت سـابقا-. هـي بالنّسـبة إلى «مرسـيا إليـاد» «نصـوص شفهية» -وأكثر تحديـدا، نصـوص شـفهية مقدّسـة، لا يمكـن أن تـتمّ روايتهـا في كـلّ الأمكنة، ولا في كلّ الأزمنة، ولا من طرف أيٍّ كان، لأنّها حقيقية في الأساس[2]. يسـمح علم الاشتقاق بهذا الاسـتعمال الـذي يمكـن أن يبـدو للوهلـة الأولى مفاجئـا: الـنّصّ ***Textum*** هو كلّ ما هو منسوج، أو الأفضل حياكةً - من الصّـوف أو مـن الكلـمات، لتكن خلقا أو إعادة خلق، كلمة الشّاعر المنشِد أو السّـاحر هـي مكيـدة مـدبّرة. ألم نقل بأنّ الرّاوي يطوّر قصّته انطلاقا من مخطّط؟، ونعـرف كيـف اسـتطاع «فلاديمـير بروب **Vladimr Propp**» انطلاقا من معطيـات فلكلوريـة أن يبلـور «مورفولوجيـا الحكاية ***Morphologie du conte***».

على الرّغم من أنّني ألاحظ بأنّ معظم منظّري اليوم يجمعون تلقائيـا بـين الـنّص والكتابـة. ينطلـق «جـان-لـوي هـودبين **Jean – Louis Houdebine**» من تعريف للنّص على أنّه «النّتيجة الوحيدة (ولو مؤقّتا)

1) **Georges Dumézil: *Mythe et épopée*, Gallimard, t. I, 1968, p: 10.**

2) **Mircéa Eliade, Littérature orale, dans *l'Histoire des littératures*, Gallimard, «Bibliothèque de la pléiade», 1955, t. I , p: 4.**

لإنتاجٍ ما، الأثر الوحيد لكتابةٍ ما»، حتّى وإن كانت أعـمال «جـاك دريـدا **Jacques Derrida**» تقـوده -بعيـدا عـن هنـا- إلى أن يطـرح مسـألة العلاقـة بـين المكتـوب والملفوظ من جديد[1]. يؤكّـد «جـان- لـوي بـودري **Jean – Louis Baudry**» عـلى «مادّية النّص **matérialité du texte**»، و«النّص المكتوب»، و«النّص المشـفّر»، مـماّ يسمح له برسم «فضاء هيروغليفي»[2]. وربّما ينبغي ألاّ يغيب عن بالنا بـأنّ القَسَـمَ بالنّص، قسمٌ «بالحرف المكتوب وبالقوّة المقدّسة التي يحويها»[3].

حتّى وإن كان النّص مرتبطا بالكتابـة، فإنّـه يتجاوزهـا. وبـذلك، يكـون - إذا شـئنا- عابرا للأنظمة الكتابية. تعيد «جوليا كريستيفا **Julia Kristéva**» تعريـف الـنّص عـلى أنّه «كتابةٌ تتموضع فيها الدّلالة»، ثنائية «فعل عبر لساني» الذي هو علامـة «إنتاجيـة» له[4]. يفترض هذا التّعريف الجديد للنّص تعريفا جديدا للكتابـة: الكتابـة تعنـي الـنّص كإنتاج، و«يُطلب تعريف الممارسـة عـلى مسـتوى الـنّص في حالـة مـا إذا كانـت هـذه الكلمة تحيل من الآن فصاعدا على وظيفـة لا تعـبّر عنهـا الكتابـة، ولكنّهـا تمتلكهـا»[5]. سيكون عرض التّمييز هنا دون شكّ طويلا، كما لن يكون مجديا عـرض التّمييـز الـذي أقامته «جوليا كريستيفا» بين كـلٍّ مـن «الـنّص الظّـاهر» («إنّـه ظـاهرة كلاميـة مـثلما يتمثّل في بنية الملفوظ كاملا»)، و«الـنّص المولِّـد» («موضـع صـياغة الـنّص الظّـاهر»)،

---

1) Jean Louis Houdebine, première approche de la notion de texte, dans *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, Ed du Seuil, 1968, p: 270.

2) Jean –Louis Baudry, Ecriture fiction, idéologie, *Ibid*, p: 130.

3) «Nous ne vous avons point menti», dit le second contacté dans *La Ville*, de Claudel (première version): «Ce que je dis, je ne le dis point. Mais le texte, le texte, le T-*I* «texte est là qui le dit», *Théatre*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t I, 1967, p: 406).

4) O. Ducrot, et T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p: 445.

5) Julia Kristéva, La sémiologie comme science critique, dans *Tel quel théorie d'ensemble*, p: 92.

وبين «التّناص **intertexte**» (نقلُ اللّغة المكتنِفة- الاقتباس التّام، أو أجزاء من الرّموز، أو مقاطع من اللّغة الاجتماعية، إلخ..). بالنّسبة إلى أولئك الـذين سـتخيفهم القـراءة الكاملة للسّيميوطيقا **s•meiotikè**، سأحيل على العرض الشّديد الوضوح الـذي قـام بـه «رولان بـارت» لنظريـة الـنّص في «الموسـوعة العالميـة ***l'Encyclopédia Universalis***».

شيء ما مؤكّد: حتّى ولو كنّا مولعين بالبساطة، من الصّعب اليوم أن نعرّف النّص بعبارات «أرسطو طاليس» الوحيدة (التي تعود كلّها حسب «الشّعرية ***Poétique*** **14566**»، إلى الأجزاء التّالية: «الحرف، المقطع اللّفظي*، الرّابط، الأداة، الاسـم، الفعـل، الحالة، الصّيغة»)، كـما أنّـه مـن الصّـعب أن نكتفـي بمـا سـمّاه «بـارث» «السّـطح الظّاهراتي للعمل الأدبي». يمكننـا أن نسـتعيد صـورة «النّسـيج»: «بيـنما كـان النّقـد سابقا، (...) يركز بالإجماع على «النّسيج **tissu**» التّام (فالنّص «ستار» ينبغي البحـث عن الحقيقة خلفه، وعن الرّسالة الحقيقية، وعن «المعنى» المـوجز)، تحيـد النّظريـة الحالية للنّص عن النّص- السّـتار، وتبحـث عـن إدراك النّسـيج في حياكتـه، في حبـك الشّيفرات والصّيغ، والمدلولات، التي يتموقع الموضوع في حضنها، وينحلّ منهـا، مثـل العنكبوت التي تذوب في عكاشها*[1]، في النّص نفسه، تعمل نصوص كثيرة.

مؤقّتا، يمكنني إذن أن أطرح مبدئيا بأنّ الأسطورة، اللّغة السّـابقة لوجـود الـنّص، والتي تذوب في النّص، هي واحدة من هذه النّصوص التي تعمل فيه.

---

* المقطع اللّفظي **syllabe**: جزء من كلمة بسيطة.(المترجِمة)

* العُكاش / الشّع **Toile d'araignée**: بيت العنكبوت. (المترجِمة)

1) R. Barthes, art, cité.

3- البنية:

أظهرت التّعريفات المستعارة من «جوليا كريستيفا» من قبل كلمتيْ «البنية **structure**» و«الصّياغة **structuration**». تستعمل هاتان الكلمتان اليوم في كثير من المعاني المختلفة لدرجة أنّه لا يمكننا أن نمرّ هنا أيضا دون أن نقف عندها.

مثلما مارس «م. جوردان **M. Jourdan**» كتابة النّثر دون أن يدري، يمارس كلّ واحد منّا التّحليل البنيوي دون أن يدري. والمقصود بذلك، وبمعنى أوسع، يصف كلّ واحد منّا تنظيم النّص. ولكي يأخذ مثالا محدودا بالتّأكيد، فإنّ التّلميذ الذي يطلب منه أستاذه أن «يضع مخطّطا للنّص»، -أو كما نقول أحيانا بأبّهة، بأن يفصل «الحركات المتتالية»- يكتشف بنيةً. يتعلّق الأمر بعملية أولى، تجريبية ووصفية، تلك التي عمد إليها «رومان جاكبسون **Roman Jakobson**» بالدّقّة التي نعرفها في دراسته لـ«قططِ ***Chats***» «بودلير»، أو «السّأم الأخير ***Le dernier spleen***» لـ«بودلير»، وقصيدة «الوداع ***Revedere***» لـ«إمينسكو **Eminescu**»، أو قصيدة «نحن وهم ***Wir sind sie***» لـ«بريخت **Brecht**»[1]. المثال الأوّل معروف جدّا: لقد ألزم «جاكبسون» نفسه بتنويع توزيع الأبيات إلى مقاطع، مما سمح له بالإشارة إلى دور تغيير الطّبقة الوسطى (البيتان 7-8 «يمكن أن يكون العالم السّفلي قد اعتقد بأنّهم سُعاته الجنائزيّون: إن استطاعوا أن يحنوا افتخارهم عند العبودية»).

يكون المستوى الثّاني من التّحليل البنيوي، انطلاقا من النّص، تشكيل نماذج، وليكن القالب (بناء يعدّ كما لو كان يمكن تطبيقه على، أو يوجد في

---

1) Ces questions ont été reprises dans *Questions de poétique*, Ed du Seuil, 1973.

أشياء أخرى، ويسمح بوصف وافٍ لهذه الأخيرة، مع تعديلات هي نفسها منظّمة[1]. أن نجد في تراجيديا سلسلة الفصول الخمسة أو النّظام ***La taxis*** الأرسطي (العقدة، التّغيير المفاجئ، والحلّ» هي التّجسيد البسيط لهذه العملية. وزيادة عن ذلك، إنّها البرهنة التي قام بها «بروس موريسات **Bruce Morissette**» فيما يخصّ رواية «الممحاة ***Les Gommes***» لـ«ألان روب- غريي **Alain Robbe- Grillet**»: تتضمّن الرّواية البوليسية دورتين من أربع وعشرين ساعة، يمكن لكلّ منهما أن تشكّل وحدة زمن كلاسيكية، مع فارق زمني بينهما «يتجلّى في كلّ مكان في الرّواية ويطّرد في صورة تحرّكات وتحوّلات أشياء، وحركات، وخطوط سيرٍ ومساراتٍ ووقائع»[2]. وزيادة عن ذلك مرّة أخرى، إنّها القيمة التي منحها «جاكبسون» للصّور البليغة الجدلية لـ«فرناندو بيسوا **Fernando Pessoa**»، الذي يُعتبر بالتّحديد «شاعر صياغة كبير». تتكوّن القصيدة المدروسة «عوليس ***Ulysse***» كلّها من تحالف أضداد من الكلمات، وذلك منذ البيت الأوّل:

O mytho é nada que é tudo

Le mythe est le rien qui est tout[3]

الأسطورة هي اللاّشيء الذي هو كلّ شيء

هكذا، يمكن للأسطورة حين تُختزل إلى صورة بلاغية أن تكون مرشّحة للقيام بوظيفة العنصر المشكِّلِ في النّص. تجعلنا طبيعة الأسطورة المزدوجة (هي وهمٌ متلاشٍ، ولكنّها أيضا حقيقة أكثر واقعية من الواقع)، نفكّر قليلا

---

1) Gérard Génot, analyse structurale de Pinocchio, Florence, *Quaderni della Fondatione nazionale Carlo collodi*, 1970, p: 13.

2) Clefs pour les *Gommes*, dans l'éd. 10/18 de ce roman, p: 272.

3) R. Jakobson, *Questions de poétique*, p: 453 sq.

بـ«عوليس» هذا الذي لقّبه السّيكلوب **Cyclope** بــ«أوتـيس **Outis**» («لا أحـد»)، والذي «كان(..) دون أن يكون له وجود».

بنية الأسطورة:

قد يكون تحرير أسطورة «عوليس» من هـذا التّحـالف الـذي يسـعى إلى تأكيـد حضورها، أو استمرارية غيابهـا، اكتشـافا للبنيـة فيهـا. سـواء بالنّسـبة إلى «بينيلـوب **Pénélope**» التـــي تنتظـــره منـــذ أمـــد بعيـــد جـــدّا، أو بالنّســـبة إلى «تيلــيماك **Télémaque**» الـذي خـرج بحثـا عنـه، أو بالنّسـبة إلى الطّـامعين الـذين يحتفـون متخاصمين على عرشه وزوجته، وبالفعل يكون عوليس شخصا ما، ولا أحد في الوقت نفسه. فهو ميّت- حي، حين يستدعي المتـوفّين إلى بـلاد السّـيمريّين **Cimmériens** (الأوديسا، النّشيد **XI**)، إنّه كذلك، حين يقف في قصيدة «كازانتزاكي **Kazantzakis**» بين جثّة أبيه وجسد ابنه البريء راكضا نحو الزّوجة - «كان في الوسط ميّتا وخاطبا في الوقت نفسه»[1]. لأنّ العودة إلى إيتاكا **Ithaque** لا تثير هـذه البنيـة: كانـت نبـوءة «تيريسياس **Tirésias**» في النّشيد الحادي عشر من «أوديسا» «هـوميروس»، مثقلـة بحياة البطل وموته المستقبلي بوساطة واحـدٍ مـن ألغـازه التـي كـان الإغريـق هـم المستمعون إليها («ثم سيرسل لك البحر أكثر أنواع الموت هدوءا»). الطّريـق مفتـوح لقصّة رحلة «عوليس» الأخيرة وموتـه في النّشـيد السّـادس والعشريـن مـن «جحـيم ***l'Inferno***» «دانتي **Dante**»، ولكن للحياة المثيرة أيضا التي يجعله «جينو **Génot**» يعيشها على ضفاف البحر الأبيض المتوسّط في «نشأة الأوديسـا ***La Naissance de l'Odyssée***».

1) **Kazantzakis, *l'Odyssée*, trad , Jacqueline Moatti, Pilon, 1971, p: 76.**

لم تنتجُ أسطورة «عوليس» في نهاية القرن التّاسع عشر، من محاولة أنصار «الطّبيعية*»[1] لكي يكشفوا كما في كلّ أسطورة، نموذجا طبيعيا أعلى، وتحديدا «المأساة الشّمسية التي تتمّ أمام أعيننا كلّ يوم وكلّ عام»[2]. بالنّسبة إلى «مالارمي»، وبالنّسبة إلى «جورج ويليام كوكس **Georges- William Cox**» الذي عدّل «مالارمي» مؤلَّفه، تمثّل «عودة «طروادة» إلى «آكاي **Achaïe**» مسيرةَ النّهارِ من الشّرق إلى الغرب (...)، مثلما سيغيب «داهانا **Dahana**» قريبا عن عينيْ «إيندرا **Indra**»، ومثلما أُبعِد أوديب في طفولته المبكّرة عن «جوكاستا **Jocaste**»، ومثلما يُجبر «سيجورد **Sigurd**» على ترك «برونهيلد **Brinhilde**» تقريبا بعدما أسر قلبها مباشرة، ومثلما أدرك «أورفيوس» أنّه فتن «يوريديس **Eurydice**»، ومثلما فتن «إسخيل **Achile**» «بريزييس **Briséis**»، وهكذا سيُجبَر عوليس (= الأوديسا)، تقريبا بعد زواجه من «بينيلوب» على تركها ليخرج إلى حرب طروادة؛ وحين تسمح «هيلينة **Hélène**» بالفوز بها لهجر «باريس **Paris**»، فإنّ هذا المسافر يأخذ طريقه مثل الشّمس التي تمضي من الشّرق نحو مستقرّها في الغرب»[3]. سنفسّر في هذه الأوضاع، بأنّ «عوليس» يتمكّن من العودة مثل «شمس الانتقام» في قصيدة «سان- بول رو **Saint- Paul Roux**»[4]. يسمح الخلق الشّعري – حسب

---

* الطّبيعية **Naturalisme**: نزعة طبيعية / المذهب الطّبيعي (مدرسة أدبية، تنادي بتقليد الطّبيعة في كلّ أشكالها). (المترجِمة)

1) Non pas le naturalisme de Zola, mais celui des maitres de l'école de mythologie comparée qui concidèrent que «la nature a été le fondement matériel et le point de départ des représentations des dieux» (Ludwig Prellier, *Griechische mythologie*, Leipzig, Weidmann, 1854, p: 3).

2) Mallarmé, Les Dieux antiques, dans *Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèques de la Pléiade», 1945, p: 1257.

3) *Ibid*, p: 1268.

4) Le palais d'Itaque, au retour d'Odysseus, métamorphosé en mendiant, dans *Anciennetés*, Mercure de France, 1903.

«نورثروب فراي **Northrop Frye**»- باستعادة «بنية الأنماط العليا» للأسطورة[1].

ولكنّه من البديهي جدّا بألاّ تستعيد في الحالة التي استحضرتُ سابقا، سوى الأيديولوجيا الطّبيعية التي سادت في ذلك العصر أوساط علماء الأساطير. سيكون تفسير الـ«عوليس الشّمسي» بظاهرة نصّية خالصة من الاستعارة المعمّمة حسب إدراكي، ملائما جدّا. يجد الصّراع بين الموت والحياة تمثيله الأكثر ألفة في الصّراع الرّائع بين النّور والظّلمات الذي عملت على شهرته بدوره الشّعائر الكاثوليكية. لا تفسَّر أسطورة «عوليس» بطريقة مُرضية ببنية المغامرة الشّمسية؛ إنّها تكشف مثلها، إنّها تعبّر عن التّحالف الضّدّي للنّهار واللّيل والحياة والموت. لذلك استطاعت أسطورة «عوليس» في لحظة معيّنة أن تكون شبيهة بالمغامرة الشّمسية.

سأتبنّى بطيب خاطر التّعريف البسيط الذي منحه «جيلبير دوران» للبنية: هي «نظام قوى متضادّة»[2]. حاولت بعيدا عن ذلك، وأنا أدرس «استحضار الموتى والهبوط إلى العالم السّفلي ***l'Evocation des morts et la descente aux enfers***»، أن أبيّن بأنّ (الاستحضارَ بعثٌ، والهبوط إلى العالم السّفلي هدمٌ) إذا أخِذا معا، أو منفصلين (إيني **Enée** يهبط إلى العالم السّفلي ويخرج منه)، يُظهر نمطا مقاربة الموتى، أزواجا ذوي قطبين من التّصوّرات المتضادّة (سقوط وارتقاء، ذهاب وإياب، شهوة وحركة، إخ..) هذا التّحالف مشترك بين الأساطير التي تصوّرها كلّ من (أسطورة أورفيوس، وأسطورة عوليس، وكذلك أسطورة

1) Littérature et mythe,, trad J, Ponthoreau, dans *Poétique*, n°8, 1971, 489- 503. Ce texte a d'abord paru dans *Relations of Literary studies*, ed. by James Thorpe, New York, MLA, p: 27- 55.

2) *Le Décor mythique de «la chartreuse de Parme»*, Corti, 1961, réed 1971, p: 5.

التّوأمين في كتاب «النّصائح **popol- vuh***»)، وبين الشّعائر التي أسّستها أو التي هي امتداد لها[1].

تحيل الأسطورة حسب «مرسيا إلياد» على «زمن البدايات». أمّا «أندري يولس **André Jolles**»، فينطلق في محاولة لتعريف الأسطورة على «أنّها شكل بسيط» من نصِّ «سِفر التّكوين ***Génèse***» أو من «بيثورية ***Pythique***» «بندار **Pindare**» الأولى (مع أسطورة «تيفون **Typhon**» وخلق «إيتنا **Etna**») ليبيّن بأنّ كلّ شيء يرتكز على لعبة السّؤال والجواب: الإنسان يسأل الكون وظواهره ليتعرّف عليها؛ إنّه يتلقّى جوابا، إنّه يتلقّى فيها ردّا ***un répons***، كلمة تأتي للقياه. الكون وظواهره تعرّف ذاتها. حين خُلق الكون هكذا للإنسان عن طريق السّؤال والجواب، يأخذ شكلٌ ما مكانه، وهذا ما نسميّه أسطورة[2].

تكوّن لعبة السّؤال والجواب هذه أيضا بنيةً ذات قطبيْن سيتمّ تأكيدها لأنّه لا وجود لعلم نشأة الكون دون أن يُسبق بعلم الآخرة. «أسطورة إبادة العالم متبوعة بخلق جديد وبتأسيس العهد الذّهبي»[3] تشكّل مجموعةً مؤسَّسةً على ضدّية الهدم المبدع، وكذلك الخلق المدمّر، بما أنّ العالم الجديد مُثقل منذ البداية بنهايته المستقبليّة.

تتكرّر هذه الواقعة -بالمعنى التّام للكلمة- في كلّ خلق («كلّ خلق يكرّر الفعل النّشكوني* بامتياز: هو خلق العالم» كما كتب إلياد)[4]؛ إنّه

* هو كتاب عقدي ذو طابع أسطوري عند شعب المايا في أمريكا الجنوبية. (المترجِمة)

1) La question est controversée, voir Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme*, Gallimard, coll , «Idées /NRF», n°262, p: 35-36 ; Mircea Eliade, *Le Mythe de l'Eternel retour*, Gallimard, coll, «Idées/ NRF», n°191, p: 40-41, et mon livre sur *L'Evocation des morts et la Descente aux Enfers*, Sedes, 1974, chap. II.

2) André Jolles, *Einfache Formen*, Tubingen, Max Niemeyer Verlag, 1930, trad, A. M. Buguet, Ed, du Seuil, 1972, p: 81.

3) Mircea Eliade, *Aspects du mythe*.

* النّشكوني **cosmogonique**: متعلّق بنشأة الكون. (المترجِمة)

4) Id, *Le mythe de l'Eternel retour*, p: 31.

يتكرّر أيضا بمناسبة الاحتفالات الطّقسية، حيث يلعب النّص الأسطوري دورا مهـمّا. يعطي «إلياد» كمثال احتفال ***akîtu*** عند البابليّين، أو بمناسـبة العـام الجديـد الـذي يعتبر مولدا جديدا، حيث يعمدون إلى بعـث العـالم، وذلـك بـأن يُنشـدوا بأبّهـة وفي مرّات عدّة القصّة المسمّاة قصّـة الخلـق «الأينومـا إلـيش ***Enûma elish***» في معبـد «مـردوخ»: «هكـذا، نعيـد عصرنـة الصّراع بـين مـردوخ والـوحش البحـري تيامـات **Tiamat**، صراع جرى في الزّمن البدئي **In Illo tempore**، وأنهى السّديمَ بانتصارٍ لا نهائيٍّ للرّب»[1].

بنية النّص:

لا يختلف تعريف البنية إطلاقـا مـن لسـانيٍّ مثـل «يلمسـلاف **Hjelmslev**» إلى أساطيريٍّ مثل «ليفي ستروس». فالبنية بالنّسبة إلى أحدهما، «كلٌّ مستقلٌّ ذو تبعيّـةٍ داخلية»[2]، أمّا بالنّسبة إلى الآخر، فهي مجموعة من «العناصر، بحيث يـؤدّي تغيـيرُ أحدها، إلى تغيير العناصر الأخرى»[3]. إذا كان النّص يبدو ثابتا، خلافا للأسطورة، فهـو رغم ذلك إنتاج نشأة كون، نعرف متغيّراته عادة، ويجعل عدّة تفسيراتٍ ممكنة أثناء القراءة، من وجهات نظر مختلفة على الأقلّ. ليست دراسة البنية رسوخية بالضّرورة. فالرّسوخ الذي تبحث عنه، هو رسوخ علاقة أكثر منه رسوخ تكـرار. يمكـن للـنّص أن يسـتعيد أسـطورة، إنّـه يقـيم علاقـة معهـا. غـير أنّ النّقـد الأسـطوري سـيهتمّ عـلى الخصوص بالتّماثل الذي يمكن أن يوجد بين بنية الأسطورة، وبنية النّص.

---

1) **Id, *Ibid*, p: 70.**

2) ***Acta linguistica, IV, fasc, 3 , 1944, p: V.***

3) ***Anthropologie structurale*, Plon, 1958, p: 306.**

1/ التّكرار:

يمكن للواقعة التي تتكرّر في الأسطورة، وأن تتكرّر في النّص. «كلّ كلمة تكرار»، يندرج هذا البيت لـ«كلوديل» المستعار في أولى الأناشيد الخمسة الكبرى ***Cinq grandes odes***، في أنشودة ذات كلمات شعرية على أنّه كلمة مبدِعةٌ. كان «كلوديل» حسّاسا لهذا المعنى من «الوفاق المبدع **l'accord créateur**» في «يوريكا ***l'Eureka***» لـ«إدغار بو **Edgar Poe**» الذي كان يعزّيه كتاب «هيراكليت **Héraclite**» و«أمبيدوكل **Empédocle**» المفقود الذي يحمل عنوان «عن الطّبيعة **Peri phuseôs**»، وحيث يُعرض العالم على أنّه موضع ضغط دائم بين قوّتين متعاكستيْن «جذب ودفع»: دوريا، عند كلّ انقباضٍ للقلب الإلهي، ينفجر قبل أن يعيد تشكيل ذاته[1].

يمكن أن يكون النّص تكرارا لذاته وحده. يكرّر عنوانُه عادة اسم شخصية أسطورية: لتكن «ميدي **Médée**» أو «عوليس **Ulysse**»، أو «أرتميس **Artémis**». حين عنون «نرفال **Nerval**» -بعد تردّد- صونيتا من «الأوهام ***Chimères***» بالـ« ***El Desdichado***»، كان يبدو كمن يمحو الآثار. فضّل قناعا مستعارا من «***l'Ivanhoe***» لـ«والتر سكوت **Walter Scott**» على موضوعٍ أسطوري («القدر» عنوان صونيت في الصّيغة المخطوطة التي كانت ملكا لـ«بول إيلوار **Paul Eluard**»)، وعلى وجهٍ أسطوري (أورفيوس المسمّى في البيت ما قبل الأخير).

ينتج عن ذلك الصّونيت نفسه تحديد سلسلتيْن إذن، من نظامين للتّكرار. قادت قصيدة «***El Desdichado***» وكذا الارتقاء الأرستقراطي

1) Voir la lettre de Claudel à Gide, du 7 août A903.

الذي يحلم به «نرفال»، قائمةً من الفرسان: أمير أكيتانيا «لوسينيان **Lusignan**»، و«بيرون **Biron**». يتوّج «أورفيوس **Orphée**» سلالة أسطورية (حبّ **Amour** إحدى شخصيات أوبرا «أورفيوس ***l'Orphée***» لـ«غلاك **Gluck**»؛ والده هو فيبوس-أبولون **Phébus - Apollon**، حسب «سلالة الآلهة ***La Généalogie***» لبندار: دون أن نتحدّث عن الحوريات اللّواتي يسيطر عليهنّ غناؤه في «مغامراتيات ***Argonautiques***» «أبولونيوس الرّوديسي **Apollonios de Rhodes**»)، ومجموعة حوافز لها قيمة «العناصر الأسطورية الصّغرى» (القيثارة التي تحوّلت إلى «لوث **Luth**»، واجتياز نهر الـ **Achéron**). لا يخلو ذلك حتّى من الموضوع الأسطوري للترمّل، الذي أعطيت له قيمة بين مطّتين في البيت الأوّل[1]. نكتشف حتّى استعادة الأعلامي* بما أنّ «المظلم **Le ténébreux**» قد يكون الاسم الأوّل الذي احتُفظ به ترجمةً لـ«أورفيوس»، والاسم الأخير (كما ذكّر «سالومون ريناخ **Salomon Reinach**»[2]. أكبّ علماء الأساطير فترة طويلة على تحريف اسم «أوروفيوس» من جذر بمعنى مظلم في اليونانية، وبمعنى أبتر في اللاّتينية. «ستكون الفكرة المسيطرة هي فكرة الظّلام **l'obscurité**. وبذلك يكون اسم أورفيوس إذن، المظلِم **l'obscur** وتكون خرافته مماثلة لمعنى المعذَّب **Le souffrant**»، وسأكون مجبرا على القول «الذي لا يتعزّى»).

---

1) Henri Meschonnic a bien vu que «le veuf», entre tirets, constitue un sommet dans le poème. Sur ce point il me semble injustement critiqué par Jacques Jeninasca…...

* الأعلامي **onomastique**: مختصّ بأسماء الأعلام / دراسة أسماء الأعلام. (المترجِمة)

2) *Cultes, mythes et religions*, L. II, Ernest Leroux, 1928, p: 122.

2/ العلاقة:

هـذا التّكـرار إذن أكـثر إصرارا مـمّا كنّـا نعتقـد. بيـنما يمكـن أن يبـدو ظهـور «أورفيوس» متأخّرا، في أوبرا «*El Desdichado*»، يمكن أن نضعه كـذلك في الأصـل: ليس «المظلم» هو اسم «أورفيوس» فحسـب، ولكـنّ الصّـفة تـذكّر أيضـا بمغامراتـه كميّت- حيٍّ في «ليلـة الضّريـح *La nuit du tombeau*» ومغـامرة العـالم السّـفلي. تبدو البنية الخطّية، دائريةً أيضا، أو مؤطَّرة.

بصورة عامّة، يحبّ النّص الأدبي أن يحتال على الأسطورة، حتّى وإن كان مرتبطـا بها بقوة. علاقة التّواطؤ هي أيضا علاقة رياء. ينحو نـصٌّ ميثولـوجيٌّ طوعـا كـما «في المتاهـة ***Dans le labyrinthe***» لــ«ألان روب غريـي» نحـو أن يسـتغني عـن أيّ ميثولوجيا: لا وجود لأريان، ولا لتيزه **Thésée**، ولا للمينوطـور **Minotaure** كـذلك، في هذه المتاهة التي شكّلتها دوريا مدينة مملّة، لم تعد سوى تتـابعٍ لمفـترق الطّـرق، وحيث فقـدت الشّـوارع أسـماءها بــ«شـبكة غـير منظّمـة»، لآثـار أقـدامٍ في الـثّلج، «يعقّدها أكثر فأكثر من دقيقة إلى أخرى»، «ديدال مهندس الأروقة غير المضـاءة» في عمارة، أو في مستشفى عسكريٍّ أو في ملجإٍ ليليٍّ. ولكنّ الشّخصيات مجهولة مثلما في «العام الماضي في مارينباد **l’année dernière à Marienbad**»، وستؤخذ **..X**، **..A**، **M..** بدورها في «تتابعٍ متاهيٍّ من الأروقة والصّالونات..»، يُحدث الفندق أثرا متاهيّا، ولعبة الدّومينو **dominos** نفسها «متاهيّة **labyrinthique**».

ليس ابتكار «روب غريي» الوحيد الذي نستشعر فيه هذا المظهـر مـن اللّعب. كما لو كـان يـتردّد في أن يبـدو ميثولوجيـا جهـارا. يحتـال الكاتـب بطيب خـاطر عـلى الأسـطورة بوسـاطة لعبـة كلـماتٍ: أحلـم بــ«أسـطولٍ أورفيٍّ» في إحـدى «إشراقـات ***Illuminations***» «رامبـو»، وبــ«المرعبـات

«*Le Brasier* نار الجمر» في (التي هي أيضا تقليدات خرقاء) «**les sphingeries***» لـ«أبولينار **Apollinaire**»، وبابتكارات «جويس **Joyce**» الشّفهية الكثيرة في «عوليس *Ulysse*». يمكن أن تغطّي الحيرة بين «بيرون **Biron**» و«بايرون **Byron**» في مخطوطات «*El Desdichado*»، لعبة الحروف ما بين حرفيْ الـ«**i**» و الـ«**y**» حيرةً أكثر عمقا: بين سلالة الفرسان (بيرون **Biron**)، وسلالة الشّعراء (بايرون **Byron**). صحيح أنّ «أورفيوس» البريطاني كان محاربَ «ميسولونغي **Missolonghi**».

هذه الحيرة في قصيدة «الأوهام»، هي أيضا حيرة متكلّمٍ عن هويته. أعطى «جاك جينيناسكا **Jacques Geninasca**» بعد «جان ريشر **Jean Richer**»، قيمة لهذا المناخ من الشّك والطّريقة التي تُجلي بها تركيبةُ القصيدة هذا الشّك. من الرّباعيات **Quatrains** إلى الثّلاثيات **Tercets**، ننتقل من هوية مؤكّدة («أنا المظلم») إلى هوياتٍ مريبة وباعثة على السّؤال («هل أنا «حبّ **Amour**» أم «فيبو **Phébus**»؟، «لوزينيان **Lusinian**» أم «بيرون **Biron**»؟») يمكن أن تكون مماثلة «أورفيوس» الأخير -كما اقترحت من قبل- هوية مسترجعة، ولكن من الملاحظ أنّها تظهر، ليس باسم العَلَم، ولكن بالمضاف إليه («قيثارة أورفيوس»). في الوقت الذي تُثبَت فيه التّسمية الميثولوجية تماما، فإنّها تبقى بعيدة نوعا ما. فـ«أورفيوس» ليس اسما، بل هو مجرّد مضافٍ إليه.

3/ التّماثل:

أضاف «جاك جينيناسكا» متعمّقا في تحليله، أنّ صيغتيْ المتكلّم للفعل «كان **être**» «أنا **Je suis**» (البيت1)، و«أ أنا **Suis- je**» (البيت9)، ليستا

* المقابل الأنثوي في الأسطوريات الإغريقية لأبي الهول في الأسطوريات المصرية، ويمكن أن نطلق على هذا الكائن اسم أمّ الهول، جمع أمّهات الهول قياسا بأبي الهول (المترجِمة).

مترابطتيْن داخل جملة واحدة، ولكنّهما تنتميان إلى جملتيْن متوازيتين تحتويان تعريفا لهوية المتكلّم مفهرستيْن موضعيّا، وأنّ صلتهما هي صلة التّأكيد القاطعة، والتّساؤل الارتيابي: تتابع هتين الجملتيْن في النّص يقابلُ بداهةً لحظتين متتابعتين لتفكير واحد.

على الرّغم من أنّه يبدو لي بأن نمدّد -خلافا لروح القصيدة-، الخطّ الخطابي أو السّردي. يستمرّ التّناوب المضاعف في البيت 9، إلى البيت 11 («بالتّناوب») وحتّى في البيت 12: الـ«و» متّصلٌ بلفظةِ «بالتّناوب»، وبالتّالي يمكن استبداله بـ«أو»، بل هو أكثر من «أو» بما أنّ قدرة «أورفيوس» الجديد هي ربطُ بين ما لا يُربط، وتجميع المتضادّات - القدّيسة، الجنّية.

نقرأ على مخطوط «إيلوار»، هذه الملاحظة: «الأمير الميّت»، ونقرأ على مخطوط 1853، عوض «وكنت منتصرا مرّتين»، «وكنت حيّا مرّتين». ميّت/ حيّ: يمكن أن تغدو النّقيضة الأسطورية المشتركة بين «أورفيوس» و«عوليس»، وأبطال آخرين كثيرين من الميثولوجيا، نقيضا شعريا (البيت 4 يستعيد نقيضة «الشّمس السّوداء» التي ليست سوى نتيجة لما سبق). حتّى وإن كان البطل الأسطوري ميّتا وحيّا في الوقت نفسه، فإنّ النّص الشّعري إثباتيٌّ واستفهامي في الوقت نفسه. لا يحمل ترتيب التّعاقب «أنا»/ «أَ أنا» أيّة إنارة غير نحوية في وضعِ ظلماتٍ لم تقم إلاّ بتكثيفه. تتدخّل الفرضية الأكثر إنارة، وحتّى الأكثر شمسية («أَ أنا (..) فيبو؟») في لحظة الدّوار الأكبر للمتكلّم حول هويته، بينما تصاحب الصّورة المظلمة مرّتين «شمس سوداء» الإثباتَ الأوّل. يصاحب الانتصارَ النّهائي غموضٌ أكثر خطورة: حاول أورفيوس الجديد الذي «عبر نهرَ **Achéron** منتصرا مرّتين»، أن ينزل

إلى العالم السّفلي مرّتين: ولكنّ المغامرة كان يمكن أن تكون أيضا فريدة، مع عبور النّهر ذهابا وإيابا.

النّص إذن مثل الأسطورة، هو موضع متناقضات كثيرة. شعريّا « ***El Desdichado***» نقيضة مثلما هي أسطورة «أورفيوس». لا يكفي لتفسيرها، استدعاء -لست أدري- أية محاكاةٍ، وهل سنكتفي ببنيةٍ متاهية للتّنبيه إلى تسلسل الصّيغ المختلفة، وأحيانا حتّى متناقضة، لعنصر سرديٍّ واحد في نصٍّ «في المتاهة ***Dans le labyrinthe***»؟ كان «جيرار جينات **Gérard Genette**» محقّا حين استدعى - لوصف فنّ الاختلاف هذا-، نقيضة «رامبو» «الدّوار الثّابت ***Le vertige fixé***».

وحتّى، في حالة «روب غريي»، يبقى التّفسير بالصّور السّاخرة، أو بالمعارضة* أو باللّعب، غير كاف. لأنّنا لا نردّد الأساطير بسهولة. ونفهم لماذا، تولد -إن كان ذلك صحيحا- من الجمع بين إثباتٍ ونفيٍ. وقد يكون عرض وجهٍ سيّئٍ، مسخا لصورة أسطورية، صورة متجمّدة. غير أنّ الأسطورة لا تُختزل في هذه الصّورة؛ إنّها تستدعي - خلاف ذلك-، الوجه الآخر. ولأنّها تتجاذبها قوى متضادّة، ومعاني متناقضة، يمكنها أن تكون خميرة بالنّسبة إلى أدبٍ يتحدّى الزّمن، ونواةً حيّة للعمل الذي يجليها بكلِّ شفافية.

---

* المعارضة **pastiche**: أثر أدبي أو موسيقي يحاكي فيه صاحبه أسلوب أثر سابق./ أو توليفة: (لحنٌ موسيقي مؤلّف من مختارات لعدد من الموسيقيّين). (المترجِمة).

التجلّي، المطاوعة والإشعاع

«هنـاك عشرة آلاف سـنة مـن الأدب خلـف كـلّ حكايـة نكتبهـا»، هكـذا صرّح «غابريال غارسيا ماركيز **Gabriel Garcia Marquez**» سنة 1979[1]، لـيس خلـف كلّ حكاية فحسب؛ بل خلف كلّ نصّ. لا يبرّر ثقل هذا الكـم مـن الـتّراث مؤسّسـةَ مؤرِّخي الأدب فحسب، ولكنّه يسمح ببحث أكثر اتّسـاعا حـول حضـور الأسـاطير في النّص الأدبي، وعن التّحويرات التي تخضع لها، وحول النّور المتفجّر أو الـذّائب الـذي تعكسه فيه. اعتقدتُ لفترة بأنّه يمكننا صياغة قوانين. غـير أنّ الأدب يمنحنـا مقاومـة أخرى مخالفة لمقاومة المادّة. أمّا اليوم فأعتبر بـالأحرى تجـلّي الأسـاطير، ومطاوعتهـا وإشعاعها في النّص ظواهرَ دائمة التجـدّد، أو حـوادث خاصّـة مـن الصّـعب محاولـة الإمساك بها داخل شبكة القوانين العامّة. وليس للتّصنيف الذي أقترحه غاية في ذاته غير الإتيان ببعض الإنارة وتأسيسِ نمطِ تحليلٍ أدبيٍّ هو النّقد الأسطوري.

التّجلّي:

يبدو تحليل كهذا أكثر شرعيةً، إذا ما انطلق مـن ملاحظـة حـوادثَ أسـطورية في النّص، ولا يمكننا -دون شكّ- أن نكتفي بوصف سطح النّص، غير أنّ خطر التّحريـف يكون كبيرا بدونه، بالمعنى السّيء لكلمة التّحريف.

---

1) Déclaration à M. Percira, dans *Il Tlempo*, 4 mars, 1979,: «(...) existendiez mil años de literatura detras de cada cuento, que se escribe.»

وها هو مثال أوّل، سيكون دليلا بديهيا. في الجزء الأوّل من قصيدة «الرّحلة ***Le Voyage***» يستدعي «بودلير **Baudelaire**» مختلف أنواع المسافرين:

«البعض سعيد، بهروبه من وطن كريه

وبعضهم، يهرب من مرارة مهدهم، وبعضهم

منجّمون غارقون في عيون امرأة

سيرسي الشّيطانية ذات العطور الخطره.

ولأنّهم لم يتحوّلوا إلى حيوانات، فإنّهم يسكرون

بالفضاء وبالنّور وبالسّموات المضطرمه؛

ولكنّ الجليد الذي يعضّهم، والشّموس التي تلوّن جلودهم،

كلّها تمحو أثر القُبلات شيئا فشيئا»(1)

لم يكن شاعر «أزهار الشّر ***Les fleurs du mal***» بحاجة إلى سرد حلقة الأوديسا، أو تطويرها مثلما فعل «لوب دو فيغا **Lope de Vega**» في «سيرسي ***Circée***»، بل كان يكفيه الاسم الذي يتجلّى أوّلا، من صفة («شيطانية»)، والحدث الأساسي (الانسلاخ). لا تُظهر أيّة واحدة من القصائد التي يقرّب فيها «كلود بيشوا» هذه الكناية(2) (أنا أعشقك في مقابل القبّة اللّيلية، عدم الرّضا ***Sed non satiata***، الثّعبان الذي يرقص، مصّاص الدّماء، السمّ، السّماء الغائمة) هذا الأثرَ الأسطوري. تذكّرنا «المرأة الخطِرة» في قصيدة «السّماء الغائمة ***Le ciel brouillé***» بـ«سيرسي الشّيطانية»، لكنّ المقاربة تتمّ بالمرادف، والأثر لا يعدو أن يكون موضوعاتيا. يجعل «عدم

---

1) ***Les Fleurs du mal*, pièce CXXVI, de l'édition de 1861.**

2) **Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, t. I, coll «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, p: 1099.**

الرّضا **sed non satiata**» الأسماء تتجلّى، أسماء كلّ من «ميجار **Mégère**»، و«بروساربين **Proserpine**»، ولكنّها تنتمي إلى لائحة أخرى وإلى سلاسل أسطورية أخرى. سيكون من الخطإ إذن رؤية سيرسي في كلّ مكان، حتّى حين لا يتمّ ذكر اسمها.

صاحب هذا التهوّر هو «جيلبير دوران»، أحيانا في دراسته المشهورة حول «الدّيكور الأسطوري لــ ***la chartreuse de Parme***». فبينما يجعلنا عنوان العمل ننتظر وصفا دقيقا لأسطورية ظاهرة، نجد المفسّر يُقحم بطيب خاطر أسماء غير موجودة في النّص. نجد فصلا فرعيا بعنوان «هيراكليس أو تعزيز الولادة **Héraclès ou le renforcement de la naissance**». ولكنّ تبرير «هيراكليس» الوحيد ليس سوى تعزيز الولادة بالتّحديد. يذكّر «جيلبير دوران» بأنّ «هيراكليس، البطل النّموذجي في الأساطير الغربية، يُرى ممهورا بأبوبة مزدوجة، أبوية بشرية خالصة لأمفيتريون **Amphitryon**، وأخرى إلهية لزوس. تكون الأبوية إذن، في رواية «الأحمر والأسود ***Le rouge et le noir***»، «غامضة وسرّية»، وسيتّجه «تكرار الأبويات نحو التّعظيم»؛ وحين يوجّه الأب «بيرار **Pirard**» «جوليان **Julien**» إلى مركيز «مول **Môle**»، فإنّه يصرّح قائلا: «يُقال بأنّه ابن نجّار من جبالنا، ولكنّني بالأحرى أظنّه ابنا طبيعيا لرجل ثريٍّ». وكذلك تقترح رواية «***La Chartreuse de parme***» منذ الفصل الأوّل حضور الملازم الفرنسي الوسيم «روبير **Robert**» إلى جوار المركيزة «دل دونغو **Del Dongo**»، وقد لا يكون مجرّد مصادفة أن يولد «فابريس **Fabrice**» بعد تسعة أشهر من مرور جيوش نابليون إلى «ميلان **Milan**» سنة 1796. كان على «جيلبير دوران» أن يقترح بأنّه «بسبب فنّ التّوليد، بدأت قصّة بطلنا

«قبل مولده بسنة»»[1]. ولكن هل كان الأمر كذلك بالنّسبة إلى «هيراكليس»؟ ألا يستفيد «تيزه» في الأسطوريات الإغريقية من الولادة المزدوجة (هو الابن المزعوم لإيجه **Egée**، بينما أبوه الحقيقي هو «بوصيدون **Poseidon**»؟، والمسيح؟ يجد النّقد الأسطوري نفسه هنا متجاوَزا، لأنّه سيكون من الأصحّ تسميته بنقد النّماذج العليا، أو على الأقلّ البحث عن البُنى التي يمكن أن تكون مشترَكة لدى أساطير كثيرة دون أن نخصّص أيّة واحدة منها.

توجد نصوص مثقلة بالأسطوريات (قصائد «لوكونت دو ليسيل **Leconte de Lisle**»، وروايات «كارل سبيتلر **Carl Spitteler**»، أو نصوص تبدو كما لو أنّها تستخدمها دون مبرّر، مثل توْشية: تشير «بياتريس ديديي **Béatrice Didier**» إلى أمثلة كثيرة في «إنديانا ***Indiana***» لـ«جورج ساند **George Sand**»- «فستان ديجانيرا **La robe de Déjanire**»، ورالف **Ralph** الذي «تموضع كالظِلّ في اللّيل عند مدخل حقول الإيليزي»، و«إيكسيون **Ixion**»، وإحالات كثيرة إلى القديم «تمنح العبارة صفةَ نُبلٍ تكاد تكون كلاسيكية محدثة»[2]. يمكن أن يحدث أيضا بأن ندهش حين لا نجد تواردا أسطوريا في كتاب جديد لكاتب ليس بخيلا في العادة. إنّه واحد من الأسباب التي جعلت النّقد يفاجأ سنة 1986 برواية «قطرة الذّهب ***La goutte d'or***» لـ«ميشال تورنيي **Michel Tournier**». ولكنّنا لم نلاحظ جيّدا أنّ صورة «ميدوزا **Méduse**» قد ظهرت بطريقة جليّة تماما قبل النّهاية بعدّة صفحات. يشرح «ابن الحُديدة **Ibn Al Houdaida**» الشّاعر والخطّاط، ومعلّم «ريود **Riod**» (وبديل عبد الغفاري **Abd Al Ghafari**، معلّم

1) ***Le Décor mythique de «la Chartreuse de Parme»*, *Les structures figuratives du roman Stendhalien*, José Corti, 1961, p: 24 à 42.**

2) George Sand, *Indiana* (1832), éd de Béatrice Didier, Gallimard, coll «Folio», n°1604, 1984, p.105, 190, et la n. 24, p: 382.

الإدريسي **Idriss**) للشّاب بأنّ «الصّـورة ممهـورة بإشـعاعٍ يشـلّ الحركـة مثـل رأس «ميدوزا» الذي يحوّل كلّ الذين يقع عليهم نظرها إلى حجـارة. عـلى الـرّغم مـن أنّ هذه الفتنة لا يمكن أن تقاومها سوى عيون الأميّـين (...) لأنّ الصّـورة ليسـت بكـماء بالنّسبة إلى القارئ. لا يُحلّ انبجاسها الأشقر بكلمات كثـيرة وظريفـة. إنّـه لا يتعـدّى معرفة القراءة...»[1].

يمكننا أن نعيب على كلّ هذه الأمثلة بأنّها شديدة الوضـوح. إذا اكتفينـا بـالجلاء الخالص، فإنّ النّقد الأسطوري معرّض لاقتراف خطإ عكسي، فإمّا أن يُختَزَل إلى وصف تفسيريٍّ، وإمّا أن يتهرّب باحتراس أمام النّصوص التي لا تطلبه مباشرة. هل لنا الحقّ في أن نعتـبر أقصوصـة «كولومبـا **Colomba**» لــ«ميريمــي **Mérimée**» «إلكـترا **Electre**» أخـرى، حتّـى وإن كـان نـصُّ الأقصوصـة لا يحتـوي عـلى أيّ تلمـيح إلى تراجيديا الأتريديّين؟ سأحاول فعل ذلك، ولأسباب عدّة أكثرهـا ابتـذالا هـي وظيفـة الشّخصية التي قرّرت الانتقام بصبرٍ لموت والدها، ولا تترك أخاها «أورسو» يرتاح أبدا في مهمّة الانتقام هذه. كولومبا هي البحـر الأبـيض المتوسـط، مثـل إلكـترا، السّـمراء المحترقة بالشّمس والحماسة. مثلها أيضا في لحظة الرثـاء «***Kommos***» في «حـاملات القرابين ***Les Choéphores***» لإسخيل، إنّ لها الصّوت الأقوى والأكثر إثارة للرّعـب في الـ«الغناء المأتمي ***Vocerù***»*، هذه البكائية الجنائزية الكـبرى التـي عرفهـا الإغريـق، والتي استقى منها «ميريمي» عدّة أمثلة خلال رحلته إلى كورسيكا.

هناك حقّا درجات بين الجلاء الخالص وغـير الجـليِّ. لقـد أَمْـرَكَ «أوجـين أونيل» في ثلاثيته المسرحية «حزينـةً سـتُمسي إلكـترا ***Mourning becames***

---

1) *La Goutte d'Or*, **Gallimard , 1985, p: 243.**

* فوسيرو **Vocerù**: غناء مأتمي مرتجل في كورسيكا. (المترجِمة)

Electra » اسماءَ شخصياتِ «الأوريستية»، كما حوّل الحـدث إلى الولايـات المتّحـدة الأمريكية خلال فترة الحرب الأهليـة. ولكنّنـا بسـهولة نتعـرّف عـلى «أغـاممنون» في شـخص «مـانون **Mannon**»، أو «أورسـيت» في شـخص «أوريـن **Orin**». نجـد في شخص «أورسو» من أقصوصة «كولومبا»، شيئا من «أورسيت»، هذا الجذر («أورس» الذي يشكّل الاسمين) ذو الأصل الهندو- أوروبي هو ما قد يعلّل الانبجـاس. يبـدو لي أنّه انطلاقا من اللّحظة التي يتحرّر فيها النّقد الأسطوري من ضرورة الجلاء الخـالص، تصبح له ميزة اختزال اللاّوضوح واكتشافه، لنرى إن كـان لا يبقـى أثـرٌ هنـا، وصـدى هناك.

لم يعد الأمر يتعلّق بتجلٍّ دون شكّ. يسبر القارئ خبايـا الـنّص وأغـواره. فرضـية ملحّة، وذكرى مسيطرة يمكن أن تقوداه نحو أثرٍ هارب وهـش. أنـا مجـبر -وأعـترف بـذلك- بـأن أسـتمع إلى نهايـة «أنـدروماك» في «اللّغـز فرونتنـاك *Le Mystère Frontenac*»، اسـتدعاء مـؤثّر آخـر لـلأم، أو الإمسـاك أيضا بـأوّل أثـر لتريسـتان في النّسخة الأولى مـن «قسـمة الظّهـر *Partage de midi*»: «لقـد سـمحتَ لهـم مـرّة أخرى بإهانتك». قـد تكـون أحـلام يقظـةٍ، ولكـنّ لنـا الحـقّ في أن نحلـم بـالكلمات وبالأسـماء عـلى الخصـوص. يعـترف «ميغـال أنجـل أسـتورياس **Miguel Angel Asturias**» في إحـدى «خرافاتـه مـن غـواتيمالا *Légendes du Guatemala*» بالفضل لأستاذه «جورج رينو **Georges Raynaud**» الـذي علّمـه، خـلال تدريسـه أساطير المايا*، «الدّورَ الكبير للكلمة»، و«صوتَ الاسم الصّحيح»[1]. إنّها الكلمـة التـي تضعنا في كلّ الحالات، على الطّريق.

* المايا: شعب يقطن هندوراس البريطانية وغواتيمالا الشّمالية. (المترجِمة)

1) *Leyendas de Guatemala*, trad. Franç. Francis de Miomandre, Gallimard, 1953, p: 235.

المطاوعة:

تحدّث «مونتاني» عن «مطاوعة من ابتكارنا لتزييف أسبابِ كلِّ أنواعِ الخيالات». إنّها تحوّل هذه الخيالات نفسها، والصّور التي تبقى فيها.

ومرّة أخرى لا أستعمل كلمة «مطاوعة»، إلاّ كتقريبٍ لواقع يصعب فهمه. تسمح الكلمة باقتراح مرونة التكيّف وفي الوقت نفسه، مقاومة العنصر الأسطوري في النّص الأدبي، والتّغييرات التي يتشكّل منها هذا النّص نفسه على الخصوص.

سنبحث عن سيرسي «بودلير» المهورة بـ«العطور الخطِرة» في قصيدة «هوميروس». تمتلك سيرسي وسائل أخرى للإغراء - أقراطها الجميلة، وصوتها الرّائع (الأوديسا، النّشيد العاشر 220-221) وشرابٌ معقَّدٌ بغرابة (إنّها تمزج في خمر برامنوس **Pramnos** الجبنَ، والطّحين والعسلَ الأخضر، دون أن تنسى إضافة مخدّر مميتٍ للخليط، هو الـ«***pharmakon***»، النّشيد العاشر 235- 236). هل صوتها قريبٌ من صوت حوريات البحر، اللّواتي حذّرت «عوليس» منهنّ؟. لقد لبّى «بودلير» دعوة رحلة الأوديسا. حيث يُسمعنا في الجزء السّابع من «الرّحلة» «الأصواتَ السّاحرة، والشّيطانية» لحوريات البحر المجهولات «اللّواتي يغنّين: «تعالوا من هنا، أنتم من تبحثون عن الطّعام / اللّوتس المعطّر» (...)». إنّهنّ يقدّمن شرابا لضحاياهنّ المقبلين، مثل سيرسي. وتنحو جزيرة الحوريات نحو أن تمتزج مع جزيرة أكَلَةِ اللّوتس، موضع حلقة سابقة (لقد تمّت روايتها في النّشيد التّاسع من الأوديسا). وستقوم هنا مقام التّوفيقية الأسطورية، المعروفة عند علماء الأساطير، توفيقيةٌ شعرية يبدو أنّ الكاتب سيكون المسؤول الوحيد عنها، ذاكرته هي سيّدة النّسيان.

تعرض صفحة لـ«مونتاني» (*Essais, II, 12*)، انطلاقا من أسطورة سيرسي نفسها، مثالا لاقتباسٍ مختلف لمشروعٍ فلسفيٍّ هذه المرّة. يريد الكاتب أن يبيّن جنون العقل، وخاصّة العقل الفلسفي حين يعلن عن كونه مستعدّا لمغادرة جسدٍ مريضٍ ليحلّ في جسدٍ سليم، حتّى لو كان جسدَ حيوان. وعلى الرّغم من أنّ هؤلاء الفلاسفة أنفسهم يقارنون الحكمة والصّحة بعيدا عن ذلك، معترفين بتفوّق الحكمة، و«يقولون إذا كانت سيرسي قد عرضت على «عوليس» شرابيْن، أحدهما يجعل الشّخص المجنون حكيما، والآخر، يجعل الشّخصَ الحكيم مجنونا، وبأنّ «عوليس» قبِل منها شرابَ الجنون، بدلا من أن يرضى بأن تحوّل سيرسي صورته الآدمية إلى صورة حيوان، ويقولون بأنّ الحكمة نفسها كلّمتها بهذه الطّريقة: اهجريني، اتركيني هنا، بدلا من إيوائي تحت صورة وجسد حمار»[1]. وبذلك أمسك «مونتاني» بالفلاسفة والعقل إذن، في حالة تلبّس من المتناقضات.

احتفظ «مونتاني» من الأسطورة بأسماءِ (سيرسي، وعوليس)، وخاصّة بحافز المشروب، وموضوع الانسلاخ. أمّا فيما يخصّ الاقتباسَ، فقد كان حسّاسا إلى درجة أنّ الخرافة التي تُختزل إليها الأسطورة تتّصل بخرافة أخرى، هي انسلاخ «لوسيان» أو «أبوليوس» إلى حمار (كان رفقاء عوليس، قد حُوِّلوا إلى خنازير). يمارس «مونتاني» مثل «بودلير» ولكن بطريقة مخالفة توفيقيةً لا تكون ممكنة إلاّ جزاء تبسيط كلّ عنصر من العناصر المندمجة هكذا. التّبسيط هو شرط المجاز ، تسمح التّوفيقية بتشكيل نظامٍ. ولا يحيد «كالديرون» عن ذلك، في «كوميديا بوليفام وسيرسي ***Comedia polifemo y Circe***» التي كتبتها نحو 1630،

---

1) *Essais*, éd. Albert Thibaudet, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la pléiade», 1950, p: 537.

بالاشـتراك مـع «مـيرا دي أميسـكوا **Mira de Amescua**» و«بيريـز دو مونتالبـان **Pérez de Montalban**»، وخاصّةً في «كوميديا» خاصّةٍ به «السّاحر الأفضل، الحبّ ***Le Meilleur enchanteur, l'Amour*** (***Al Mayor Enchantor, l'Amor***)» **1635**))، لقد أسّس حول مجاز أساسيٍّ مسـتعارٍ مـن الفلسـفة السّريـّة لــ«بيريـز دو مويا **Pérez de Moya**» («سيرسي هي الهـوى الطّبيعـي الـذي نسـمّيه الحـبّ غـير الشّريف»)، ويجمع إذا تطلّب الأمر، مشهد السّيكلوب ومشهد «سـيرسي»، ويضـيف حتّـى مكائـد جديـدة، وشخصـيّات جديـدة، «أرسـيداس **Arsidas**»، و«ليسـيداس **Lisidas**»، و«فليريدا **Flérida**»، دون أن ننسى «كلاران **Clarin**» الـ«الظّريف».

تتحدّث الأسطورة بالألغاز -كونها غامضة ومتعدّدة المعاني-. زيادة عـن كونهـا تترك مكانا عادة للّغز. هكذا، يخبر «تيريسياس **Térisias**» «عوليس» أثناء استفتاء الموتى (***nekuta***) الشّهير من النّشيد الحادي عشر من «الأوديسا»، بقـدره المقبـل: المـوت يـأتي ***ex alos***. العبـارة غامضـة مثـل وسـطاء الـوحي* في دلـف. أراد أن يقول بأنّ الموت قد يأتي من خارج البحـر، أي أنّـه لـن يمـوت أثنـاء إبحـاره مـثلما يخشى في كثير من الأوقات. يمكن أن يقـول عـلى العكـس بـأنّ المـوت سـيأتي مـن البحــر: إنّــه المــوروث الأســطوري المســمّى «التّيليغــوني **télégonique**» الــذي سيكون«تيليغونوس **Télégonos**» ابن «عوليس» من سيرسي قد أتى -حسبه- عـبر البحر ليقوم بغزوة في إيتاكه، وبهذه المناسبة، يكون قد قتـل أبـاه دون أن يـدري. ألهمت فكرة الموت البحري «دانتي» القصّةَ المدهشة التي تختتم النّشيد السّادس

* وسطاء الوحي **les oracles**: كاهن أو كاهنة عند الإغريـق، يُعتقَـد أنّ الإلـه يجيـب بواسطته عن سؤال حول أمر من أمور الغيب. (المترجِمة).

والعشرين من «الجحيم ***Inferno***». تخيّل «تينيسون **Tennyson**» في قصيدة من سبعين بيتا، كُتبت سنة 1833، -وهو يلعب بأصواتٍ كثيرةٍ تسمح بمعرفة الاقتباسات والاستشهادات- بدوره بأنّ ملك إيتاكه، المشمئزّ من مرارة حياةٍ ساكنة، يستأنف مع رفاقه سُبُل البحر الحرّة نحو مغرب الشّمس، تاه في الأماكن التي تستحمّ فيها النّجوم في الأمواج. اعترف «باسكولي **Pascolli**» الذي ترجم قصيدة «تينيسون» هذه في «ترجمة وتلخيص ***Traduzioni e riduzioni***»، بأنّ ثلاثة شعراء قبله قد حوّلوا أسطورة «عوليس» إلى الاتّجاه الذي تمنّى هو نفسه أن يمنحها إيّاه، وهم: دانتي، تينيسون و«أرتورو غراف **Arturo Graf**» («رحلة عوليس الأخيرة ***Le dernier voyage d'Ulysse***») في «الدّنايدي ***Danaidi***» **1897**). قصيدة «الرّحلة الأخيرة ***l'Ultimo viaggio***» لـ«باسكولي» التي نشرت ضمن ديوانه «قصائد الودّ ***Poemi conviviali***» سنة 1904 هي نتيجة جهد، اعترف به الشّاعر، لكي «يوافق بين الأوديسا والخرافة التي رواها كلٌّ من «دانتي» و«تينيسون»». اكتفى «هوميروس» الأكثر حذرا برواية موت عوليس. لقد سمح بالحلم فقط.

على الرّغم من كون العنصر الأسطوري قابلا للتّحوير، وقابلا للتّكيّف، إلاّ أنّه يبقى مقاوما في النّص. تبقى أسطورة «عوليس» بحرية، حتّى فيما وراء البحار: هذه الملاحظة مثقلة بالعواقب. لا تظهر هذه المقاومة أكثر جلاء -في أيّ مكان- غير المسرح المعاصر الذي لم يستغلَّ الأساطير -في الغالب- إلاّ بنيّة إفراغها من محتواها الأسطوري. بدلات اليوم، والمفارقات التّاريخية، وتغيير الأوضاع، كلّها إشارات منبّهة، لكي يكون من الضّروري الإصرار عليها. من جهة أخرى، ليس هذا هو المهمّ. يحسب «جيرودو» حساب كلّ شيء في مؤلّفه «إلكترا ***Electre***» كي لا تحدث جريمة «قتلِ الأم

matricide» الرّهيبـةِ. بقيـت عواقـب مـوت «أغـاممنون» غامضـة. «أوريسـت» منجذب إلى أمّه. سيتقرّب «إيغيست **Egiste**» بطيب خـاطرٍ مـن «إلكـترا»، وبعيـدا عن أن يكون بلا قيمة، وبعيدا عـن أن يكـون ضـعيفا، يمكنـه أن يكـون لديـه مثلهـا كشفٌ ويعلن عن نفسه مثلها. سنأسرها إذا تطلّب الأمر، وسنطوّق «أوريست» لـكي نتجنّب إراقة الدّم. وعلى الرّغم من ذلك، كلّ شيء يتمّ: تتموضـع قصّـة المتسـوّل في نهاية التّراجيديا، في استمراريةِ نصٍّ لا يمكننا أن نتحايـل معـه. إنّـه انتقـام الأسـطورة للحرّيات التي أُخذت معها انعطافات غير ضرورية للعودة إلى الكلمة نفسها.

هذه الكلمة هي إذن الحدّ الذي سيصطدم به خيال الكاتب المبدع. ولكنّ حـقّ الخيال المبدع منحته إيّاه الأسطورة نفسها. لأنّه لا شيء ثابت كالأسطورة. يحدث لها دون شكّ في لحظة معيّنة في التّـاريخ، أن تتحجّـر، وأن تصبح «حقيقـةً بلاغيـة» أو «لغـة خشـبية»[1]. ولكـن منـذ الصّـيغ الأولى المعروفـة، نتفاجـأ بعـدد المتغـيّرات وأهمّيتها: أورفيوس ابن أبولون، أو ابن «آجـر **Oeagre**» متـزوّج أم أعـزب، منـتصر على الموت أم مهزوم على يديه. حتّى مخطوطات الميثولوجيا الحديثة لم تتمكّن من تشـفير -في صـيغة واحـدة- مجمـوع المتغـيّرات التـي لا يمكـن لأيّ قصّـة متواصـلة تجميعها. بشكل مفارق، يحتفظ النّص الأدبي الذي يجعل وجـود الأسـطورة يتعـزّز كمجموع، بحقوقه في البقاء متفرّدا. ومثلما سيكون من المحزن والمضـجر أن نتفقّـد مطابقة نصٍّ ما مع -لست أدري - أيّة قاعدة أسـطورية!، قلـت بـأنّ الكاتـب يأخـذ حريّـات. ولكـن بالنّسـبة إلى مـاذا، إن لم يكـن بالنّسـبة إلى نصـوص أسـطورية سابقة كانت هـي نفسـها حـرّة عـلى الخصـوص؟ أيكـون «بنـدار **Pindare**» هـو

1) **Voir sur ce point l'essai si stimulant de Paul Veyne, *Les Grecs ont –ils cru à leurs mythes* ?, Ed. du Seuil, coll. «Des travaux», 1983, p: 89 sq.**

الذي ابتدع حين جعل مـن أورفيـوس ابنـا لأبولـون، في «البيثوريـه الرّابعـة ***La IV pythique***»، وهل سعى إلى أن يمنح الشّخصيات الأسطورية ألوان المكان، والظّروف، والشّعيرة حيث يأخذ النّشيد مكانا؟ غير أنّ «البيثورية الرّابعة» هي أقـدم النّصـوص الأورفية المعروفة.

علينا أن نعترف بأنّ لكلّ كاتـب الحـقّ في التّغيـيرات، وبالنّسـبة إلى التّحليـل الأدبي، فإنّ هذا التّغيير أكثر إثارة للاهتمام من معطـى لم يـتمّ تأكيـده بعـد، ولا يزال افتراضيا. معرفة «أغنيات الحوريات» مثلما قال عـدوّ «غيـوم دو أبولينـار» هو إسكات للأصوات الأخـرى. واجـب الشّـاعر هـو أن يكـون صـوتُه أعـلى مـن أصـوات الآخـرين مـثلما انـتصر أورفيـوس عـلى النّسـاء - الطّيـور – **Femmes oiseaux** في «مغامراتيـــات ***Argonautiques***» «أبوليونيـــوس الـــرّوديسي». يُسمعنا أورفيوس - كما اقترح «ريكله» على نحوٍ معجبٍ منذ أوّل صـونيت مـن صـونيتاته- صـوتا ضـئيلا لا يـوقظ الرّغبـة في السّـماع: هكـذا، نصرخ* في سَـمع المعابـد[1]. كـما لم يعـد مـن الضّروري التّلمـيح إلى أورفيـوس أو يوريـديس في «أناشـيد أورفيـوس ***Les conti Orfici***» لــ«دينـو كامبانـا **Dino Campana**». العلامة التي يمدّنا بها العنـوان كافيـة. في أبـراج «جـان **Gênes**» التـي تنتصـب بيضاء تماما على اللاّزورد، هناك نشيدٌ. في الخليج الأبكم، ثمّة نشـيد. في الينـابيع، وفوق زخارف المداخل، هناك أثرٌ خفيٌّ لنشـيدٍ مـا. قـد يوجـد «أبـو الهـول» في مخـرج «ديـدال السّري»: مـاذا تحمـل هـذه المرجعيـات الأسـطورية؟. سـيكون أورفيـوس متواجـدا في كـلّ مكـان، حيـث سنشـعر بكـمالِ العـالم وبضرورة

---

* أعتقد أنّ هناك خطأ مطبعيـا، وأنّ الكلمـة هـي **crier**، ولـيس **créer** لأنّ الصّراخ أو الصّياح أكثر ارتباطا بالسّمع من الابتكار أو الإبداع. (المترجِمة)

1) Die Sonetta an Orpheus (1923), t. I.

الكلمة للتّعبير عن ذلك، «حين، / تخلق ريح أعالي الملح نوعا من نظرة الرّضا البيضاء،/ بصوت رخيمٍ»[1].

الإشعاع:

عادة ما نعتبر -بشيء من التّسامح- حضور عناصر أسطورية في النّص: نختزلها -ببساطة- إلى آثار أسطورية (لأنّ الميثولوجيا نفسها تعتبر شكلا منحطّا -لأنّها تحجّرت-، عن أساطير كانت حيّة قديما)، نتقبّلها، ولكن على أنّها زخارف، وعلى أنّها مخلّفات ماضٍ محزنٌ أو على العكس على أنّها أشياء مثيرة للسّخرية. ستكون إذن إحدى مميّزات الأسلوب الكلاسيكي المحدث، كما ستكون تجلّيا للرّومانسية في العهد الذّهبي (إغريق «هولدرلين» أو «كيتس») أو من حقل الأطلال حيث ينصبّ الفكر الطّليعي. (الرّواية الجديدة).

تتعارض فرضية النّقد الأسطوري الأساسية، ومبدؤه نفسه، مع هذا التّشكّك المستخِفّ. سنعتبر حضور عنصرٍ أسطوري في نصٍّ دالاّ جوهريا.

وأكثر من ذلك، فإنّ تحليل النّص سيتأسّس انطلاقا من هذا الحضور. فالعنصر الأسطوري حتّى وإن كان دقيقا، حتّى وإن كان مستترا، ينبغي أن يمتلك قدرة الإشعاع. وإن أمكن أن يُحدث تفكيكا ما، فلن يكون ذلك التّفكيك سوى نتيجة لهذا الإشعاع نفسه.

من الصّعب نفيُ إشعاع كهذا، حين يمنح الكاتب نفسُه قيمة للأسطورة. العنوان أفضل من إشارة، إنّه علامة يوضع تحتها الكتاب أو النّص. فالعنوان هو الذي يسمح بالتّعرف على ساحرة «الأوديسا» في

---

1) Dino Campana, *Conti Orfici* (1914), *Genova*, dans *Canti Orfici e altri seritti*, Firenze Valecchi, 1952, p: 120 sq. Une traduction Française de ce recueil a été publié chez Seghers en 1977, (*Chants Orphiques*, par Michel Sager).

أقصوصة «سيرسي ***Circé***»[1] لـ«جوليو كورتزار **Julio Cortazar**» حتّى وإن لم يكن هناك شيء يذكّر بها ظاهريا في قصّة «دليا مانارا **Delia Mañara**» التي تسبّبت في مقتل خاطبيْها «رولو ميديسيس **Rolo Médicis**» و«هكتور **Hector**» وأعدّت حلويات ومشروبات للأخير، وهو «ماريو». والعنوان هو أيضا الذي يضع أقصوصة «تريستان ***Tristan***» لـ«طوماس مان **Thomas Mann**» تحت إشارة الأسطورة القروسطية، والتي نبحث فيها عبثا عن استعادة قصّة «تريستان وإيزولده».

وقد يحدث أيضا أن توجّهنا عبارة استهلالية ما. وقد لا يوجد مثال -في هذا الصّدد- أفضل من الصّرخة التي تفتتح الجزء الثّاني من «أوريليا ***Aurelia***» «يوريديس!، يوريديس!»، إنّها إحالة مزدوجة على الأسطورة وعلى الأوبرا. وتؤكّدها الجملة الأولى من هذا الجزء الثّاني. «أضعتها مرّة أخرى»، ونهاية النّص «أقارن هذه السّلسلة من الاختبارات التي قطعتها، بما كان يمثّل عند القدماء، فكرة الهبوط إلى العالم السّفلي». وفي موضع آخر، سيكون الإشعاع اسما (اسم «ستيفان ديدالوس **Stephen Dedalus**» في رواية «صورة الفنّان شابّا ***Le Portait de l'artiste jeune***» لـ«جويس **Joyce**»، غير أنّه تمّ فيها الجمع بين ديدال والقدّيس إيتيان **Etienne**»)، وقد يكون الإشعاع إهداءً، (إهداء «القصائد الرّيفية* ***Les Géorgiques***»

---

1) Elle a été publiée dans *Bestiario* en 1951, volume traduit en Français sous le titre *Les armes secrètes*, Gallimard, 1963.

* **Géorgiques**: من اليونانية القديمة: **gè**، وتعني عمل، و**ergon** وتعني الأرض. وهي قصائد تعليمية كتبها «فرجيل» نزولا عند رغبة حاميه «ميسيناس» **Maecenas**، بين عامي 717 و724 من روما (36 و 26 قبل الميلاد)، من أجل استعادة شرف الزّراعة التي أهملها الرّومان، وإعادتهم إلى بساطة أسلافهم وآدابهم. تتكوّن هذه القصيدة من أربع أغنيات، موضوعاتها هي: ★زراعة الأرض، ★زراعة الأشجار والكروم، ★رعاية الماشية، ★وتربية النّحل، وغدت أنموذجا شعريا يُحتذى به مثلما فعل «كلود سيمون». (المترجِمة)

قصائدِ «كلود سيمون **Claude Simon**» الزّراعية الموضوع إلى «ريّا **Réa**»، وقد يكون اقتباسا، أو حافزا...

يبدو العنوان في قصيدة «القطط ***Chats***» كما لو أنّه يوجّه القارىء نحو معنى مختلف تماما. مثلما أشار «ميخائيل ريفاتير **Michaël Riffaterre**» «تقودنا «ال» التّعريف وصيغة الجمع إلى انتظار وصفٍ دقيق وملموس:

بالمفارقة، ستكون روحنة* القطط أكثر إثارة للدّهشة»[1]. تتحقّق هذه الرّوحنة بفضل الأسطورة، كما هو الشّأن عادة عند «بودلير». مهما كانت التّحفّظات (المفرطة في نظري) التي أثارها التّفسير الشّهير لكلٍّ من «جاكوبسون **Jakobson**» و«ليفي ستروس»، فإنّ الطّريقة التي قيّما بها «القرص الأوسط» كانت مضيئة جدّا. دون شكّ، لم يكن قرصا طِباعيا**.

غير أنّ هذين البيتين ينفصلان من مجموع القصائد المكوّنة من أربعة عشر بيتا **quatorzain** بميزة الفرضية السّلبية، وبنوع من العدوانية الميثولوجية:

اعتقد العالم السّفلي بأنّهم سُعاتُه الجنائزيّون

إن استطاعوا أن يحنوا أَنَفَتهم أثناء عبوديّتهم[2]

الإشعاع هو إشعاع شمس سوداء. ينعكس من «دركات الجحيم **l'Erèbe**» على الاسم السّابق «الظّلمات **ténèbres**»، الذي يستدعيه بزحلقة

* رَوْحَنَ الشّيء **spiritualisation**: جعل الشّيء روحيا أو طهّره من العوامل المادّية والحِسّية. (المترجِمة)

1) Michael Riffaterre, *Essais de stylistique générale*, Flammarion, 1971, p: 329.

** طِباعي **typographique**، من طباعة **typographie**: طريقة الطّبع بحروفٍ منضّدة وما يتعلّق بها من أعمال التّركيب والتّصحيح إلخ.. (المترجِمة)

2) *Les Chats* de Charles Baudelaire, dans *l'Homme*, t. II, n° 1, Janvier – Avril 1962, p: 5- 22. L'étude a été reprise plusieurs fois en particulier dans les *Questions de poétique*, de Roman Jakobson, Ed, du Seuil, 1973, p: 401- 419.

أصواتٍ ومعانٍ. لا يمكن للكلمات الموالية أن تنجو من هذا النّور المهول: «سُجِن **pris**» هو بداية «سِجن **prison**»، والسّاعي مثلما رأى «جيلبير دوران» حقا، هو الفرس الشّاحب ***l'hippos chloros***[1]، تكون نهاية «المأتميات ***funèbres***» صدى لـ«دركات الجحيم **l'Erèbe**»، الحياة في دركات الجحيم مثل عبودية أو أسوأ من عبودية (نتذكّر كلمات «أخيل **Achile**» في النّشيد الحادي عشر من «الأوديسا»).

يتمّ إشعاع كهذا، في أكثر الأحيان انطلاقا من الكلمة. لذلك، يمكن أن يبدو من الجسارة أن نبحث عنه حين لا تكون الأسطورة متجلّيةً حقًّا. إنّها شمس سوداء مرّة أخرى، وإذا شئنا، شمس إشعاع تحت- أرضي أو تحت- نصّي. إنّه يمارَس لصالح سلاسل، مماثلة لتلك التي شكّلها «كلود بيشوا» انطلاقا من «سيرسي الشّيطانية» في «الرّحلة». سبق أن أشرت بعناية إلى أنّه لا توجد قصيدة من قصائد السّلسلة تحتوي على تواردات واضحة لسيرسي. ولكن أليس في«السّم» شيء من الـ«***pharmakon***»؟، و«الشَّعر الكثيف» في قصيدة «الثّعبان الذي يرقص»، ألا يذكّر بضفائر سيرسي الجميلة (بودلير، يضمّخها مرّة أخرى بالعطر)؟، أليست المغوية التي تبقي معشوقها أسيرا، هي أيضا من تفتح له الأفق، وتعلن عن حركة السّفينة، وستكون مرشدة له في الرّحلة؟، لا يسمح تسلسل القصائد بوضع «الرّحلة» على رأس السّلسلة (كانت القصيدة الختامية لديوان1861 غائبةً في طبعة 1857 التي تتضمّن معظم القصائد «السّيرسية **Circéens**» الأخرى)، ولكنّ الصّورة العميقة كانت حاضرة في «بودلير» في وقت مبكّر جدّا. حول هذه النّقطة، أنا مستعدّ تماما لأن

---

1) *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg International, 1977, p: 104.

أنضمّ إلى نظرية «ميشال تيـيري **Michel Thiéry**» «الأيقونيـة»، وأن أجعـل منهـا تتمّةً ضروريةً لنظريّة الظّهور الأسطوري[1].

سأتخيّل عن طيب خاطر إذن، مصـدريْن للإشـعاع التّحـت - نصّي أحـدهما هـو مجموع أعمال كاتب معيّن: صورة أسطورية، حاضرة في نصّ ما لهذا الكاتـب، يمكـن أن تشعّ في نصّ آخر حيث لا تكون واضحة المعـالم. والآخـر هـي الأسـطورة نفسـها وإشعاعها الذي لا يمكن تجاهله في ذاكرة الكاتب وخياله الـذي لـيس بحاجـة حتّـى لإيضاحه. سيسمح لنا مثال بالجمع بـين هـذين المصـدريْن: ظهـور الـوردة في روايـة «صورة الفنّان شابّا» لـ«جويس». يحيل الكاتـب بوضـوح عـلى «دانتـي» في الصّـيغة الأولى غير المكتملـة لكتـابِ «سـتيفان البطـل ***Stephen le Héros***» (كانـت لقـراءة «دانتـي» مثلهـا مثـل قـراءة «إيبسـان **Ibsen**»، أهميـة كـبرى في المسـار الفكـري للشّخصية). أمّا في رواية «صورة الفنّان»، فلـم يعـد حتّـى بحاجـة إلى هـذه الإحالـة (صـحيح أنّ السّـيد «كونـواي **Conway**» يحمـل اسـم دانتـي!): يتفـتّح موضـوع بياتريس **béatrice**، والوردة السّماوية في النّشيد الحـادي والثّلاثـين مـن «الفـردوس ***Paradiso***»، وحافز الرّؤيا، كما لو كان ذلك طبيعيا.

ستسمح لنا رواية «عوليس» خلافا لذلك، بأن نفهم مـا قـد يكـون إشـعاعا هدّاما. يلمع العنوان هذه المرّة ببريق قويّ جـدّا عـلى غـلاف الكتـاب، يصـبح الشّـكل الأوديسي -نسـبة إلى الأوديسـا- نسَـقيا. لم يبـقَ للسّـيدتيْن «دوس **Douce**» و«ليـديا **Lydia**» مـن الحوريـات غـيرَ الصّـوت الصّـارخ، و«مـولي **Molly**» هي التجسّد الغريب لطعامٍ أوديسيٍّ هو الـ***molu*** أو زهـرة اللّـوتس.

---

1) Propos sur l’art de visiter…, le Paradis perdu ; le Baiser du serpent, dans *Trames*, publication de l’université de Limoges, octobre 1976.

بذلك، فتح «جويس» بالتّأكيد الطّريق أمام الرّوائيّين الجُدد الذين كثيرا ما اعترفوا له بالفضل (وخاصّة «بيتور **Butor**»، في الجزء الأوّل من كتاب «الفهرس ***Répertoire***»). كان بإمكاننا أن نستغرب أيضا من المكانة العظيمة التي كانت تحتلّها الأساطير والأسطوريات ظاهريًّا في أعمالهم. في سنة 1953، أعطت رواية «الممحاة» -الصّيغةُ الجديدةُ لأسطورة «أوديب» النّاتجةِ عن «عوليس» ذي الألف دورة- عاداتِ نُظُمِ مجتمعٍ ما. وفي سنة 1956، شكّلت قصّة تيزه الكاملة، أحَدَ خيوطِ «أريان» في رواية «الرّزنامة ***l'Emploi du temps***». تثبت أحدثُ أعمال «ألان روب غريي» بأنّه استمرّ على اندفاعه الأسطوري، على الرّغم من أنّه بدا أنّه يقوم في كتابه «في سبيل رواية جديدة ***Pour un Nouveau Roman***» سنة 1963، بعمليّة تحفّظاتٍ جادّة عن الأسطورة[1]. قد يكون في هذه الوفرة شيء من الشُّبهة. حيث يتاخم بريق الأسطورة انفجارَها.

سنة 1978، نشر «ألان روب غريي» روايته الأولى «قاتل الملك ***Un Régicide***» التي لم يسبق نشرها، كما نشر عملا جديدا هو «ذكريات مثّلث الذّهب ***Souvenirs du triangle d'or***» في وقت واحد تقريبا. احتلّت أسطورة الحوريات مكانةً هامّة في الأولى، مع درجات انسجامٍ متفاوتة. لقد كانت صورا للرّغبة، أو قصَصا للأطفال، ولم يكن «ضحكهم الذي لا يتوقّف أبدا» في النّهاية سوى ضحك البحر الذي قد يكون ضحكُ الكاتب قد امتزج به من قبل. بدلا من أن يتركّز المشهد في مشهد وحيدٍ وفي حكاية موجزة، مثلما هو الشّأن في «الأوديسا» أو حتّى في «عوليس» فإنّه يتضاعف، بحيث يشمل قصّة «بوريس **Boris**» قاتلُ الملك المزعوم. إن لم تعد هناك سوى حوريات

1) Voir en particulier le chapitre «Nature, humanisme, tragédie», Pour un Nouveau Roman, éd. de Minuit, 1963, p: 45-68.

صناعيةٍ في «المتلصّص *Le Voyeur*[*]»، فإنّ حوريّة البحر ستعود للظّهور لصالح مقارنة في «طوبولوجيا[**] المدينة الشّبح ***Topologie d'une cité fantôme***»، حين عثرنا على جثّة الجريمة، بمعنى جسدٌ أنثويٌّ اغتُصب حتّى الموت، وسُجِن داخل شبكة «مثل حورية حُمِلت إلى سطح الماء بعد أن باغتها صيّاد صَدَف[1]. نشهد حقّا تجلّيا ما هنا، هو تجلّي جسدِ «فانيسا»، وتجلّي الحافز الأسطوري الذي أصبح أكثر جلاء على الخصوص، والذي -بعد أن أصبح شديدَ الظّهور-، لم يعد يلمع إلاّ ببريقٍ زهيدٍ. لن يكون في «ذكريات مثلّث الذّهب»، سوى اسمَ مصنعٍ لأسماكِ السّلمون، وستكون «الحوريّة الجميلة»، عرضا لصورة حوريّةٍ على علبة مصبّرات[2].

لا يمكن لهذا التطوّر أن يتمّ إلاّ بفضل لعبة كلمات سيكون من الأنسب دون شكّ أن نسمّيها لعبة هدم الكلمات: مثل زحلقة اسم «أنجليكا سالومون **Angelica Salomon**» /سالمون **Salmon**/ سومون **Saumon**/ حورية **Sirène**، في رواية «ذكريات مثلّث الذّهب»[3]، ومثل الوضع المضمر في «قاتلُ الملك»[4]: هناك ملك - إذا كانت هناك ملكة (**Si reine**)-، بحيث تصبح عبارة (**Si reine**) تؤدّي معنى «حورية **une sirène**» من النّاحية الصّوتية. أمّا الجناساتُ التّصحيفية (**Ci- Gît**, و**Red**) فتكوّن لفظة (**Régicide**) في هذه الرّواية الأولى، أمّا بالنّسبة إلى **NAVE**

---

* المتلصِّص **Le voyeur**: شخصٌ يتلذّذ بالنّظر إلى مشهد غرامي مثير. (المترجِمة)

** طوبولوجيا **Topologie**: فرع من الرّياضيات يُعنى بدراسة موقع الشّيء الهندسي بالنّسبة إلى الأشياء الأخرى، لا بالنّسبة إلى شكله أو حجمه. (المترجِمة)

1) ***Topologie d'une cité fantôme*** **, Ed. de Minuit, 1976, p: 186.**

2) ***Souvenirs du triangle d'or*****, Ed. de Minuit, 1978,rééd. Ed. du Seuil,coll.«Point», R177,p: 67 , 192.**

3) ***Ibid*****, p: 76.**

4) DE même Roy – Dauzet dans les *Gommes*.

AD, VANADÉ، أو أيضا **DIVINA, DIANA, DIVAN**) فهي مثال توضيحي آخر. وقد لا يكون هناك مجرم آخر غير قاتل الكلمات، والصّور والأساطير هذا، الذي يقتفي أثره ويطوف حول جريمته.

كان خيال رجال القرن العشرين مسكونا بهذه المعادن التي يمكن أن تكون أصلا لهدمٍ شاملٍ. يجعلنا فاناديوم* في رواية «طوبولوجيا المدينـة الشّـبح» المعـروف منـذ القِدم، نفكّر في اليورانيوم **uranium** كي لا نستعيد هذا الغمّ. ولكنّ لعبة المـبهمات تنصبّ على الكلمة أكثر ممّا تنصبّ عـلى العـالم، وتقودنـا مـن الربّـة الاسـكندينافية «فاناديس **Vanadis**» (اسم آخر لــ **Freia**) إلى «فانـادي **Vanadé**»، وإلى «فانيسـا **Vanessa**»، وإلى «فانيتي **Vanité**». كان الإشعاع القويُّ جدّا، هدّاما. حتّى وإن كان لا يزال للقارىء والكاتب الحقّ في أن يلعبا مع أطلالٍ...

* الفاناديوم **Vanadium**: عنصر معدنيّ نادر. (المترجِمة)

المسارات

صوناتا «ديانا» الثّلاثية

Le Sonnet de la triple Diane

أن نحبّ في الشّعر، هل نعتبر ذلك حبّا أيضا؟ يضع تكاثر دواوين «الغراميات ***Amours***» في القرن السّادس عشر، الشّعورَ الذي ألهمهم في قفص الاتّهام. من «أوليف **Olive**» إلى «ديلي **Délie**»، ومن «ميلين **Méline**» إلى «فرانسين **Francine**»، تتواصل المنتخبات الشّعرية دون أن تتمكّن دائما من رؤية وجوه تحت أقنعة. عادة ما يتضرّع «إيتيان جودال **Etienne Jodelle**» إلى ملهمته في صونيتاته السّبعة والأربعين تحت اسم «ديانا».

حاولنا تعريفها، ولكن يدخل في نيّة الشّاعر أن يضلّل قارئه. ففي مجمل الدّيوان، نرى الشّاعر يكثر من الانتقال: من «ديانا» إلى «آنا **Anne**» (الصّوناتا العشرون) التي يبدو أنّها كانت زوجته؛ ومن «ديانا إلى «أنطوانيتا **Antoinette**» (الصّوناتا الخامسة والثّلاثون)، وقد يكون ذلك هو اسمها الحقيقي. ما الذي يمكن أن يجبر «جوديل» على انتقالات كهذه؟ ذلك هو السّؤال الذي يحقّ لنا أن نطرحه حين ننتقل من السّيّدة الجميلة المتضرَّع إليها في الصّوناتا الأولى، إلى أمّ «طفلة رقيقة» في الصّوناتا الأخيرة.

يصبح هذا التّساؤل أكثر إلحاحا عندما نقرأ الصّوناتا الثّانية، الأكثر شهرة من الدّيوان، التي تُعدّ أحيانا «صوناتا ديانا الثّلاثية ***Le sonnet de la triple Diane***». ومن المدهش أن نرى الشّاعر يخاطب صورة أسطورية أكثر من مخاطبته امرأة محبوبة، وأن تحلّ عدوّة للحبّ محلّ الرّبة المنتَظَرة، هو تحويلٌ أقام قدّاسا منتَقَصا للمنتَخَبة.

تتشرّف ديانا من النّجوم والغابات، ومن نهر الأشيرون **Achéron** *
وتترأّس العالَم الأعلى، والأوسط والسّفلي
وتقود خيولها، وكلابها، وصافحاتها**.
لكي تضيء، وتصطاد، وتزرع الموت والرّعب

كذلك يكون البريق الأكبر، والصّيد والهلَع
الذي نحسّه تحت جمالك الصّافي، الأزليّ، القاتل
الذي كوى «جوبيتر» الأعلى و«فيبو» و«بلوتون»
وطاقة البرق ضعيفة، أمام قوسها، وهلعها

يجعل جمالكِ، بأشعّته، وبشراكه، وبالخوف منكِ
الرّوحَ كلِفةً، مأخوذةً، وللشّهيد العناق:
صليني، خذيني، تحمّليني، ولكن لا تتركيني
اللّهب القوي، والشّكاوى، والنّيران، والانطلاق، والارتباك. لونا **Lune**، وديانا **Diane**، وهيكات **Hécate**، في السّموات،
والأرض والعالَم السّفلي

---

* الأشيرون **l'Achéron**: في الأسطوريات الإغريقية، هو أحد أنهار العالَم السّفلي، يتفرّع من نهر السّتيكس**Styx** (المترجِمة).

** الصّافحات **Les Euménides**: إلهات الجحيم الخيّرات الثّلاث حسب الأسطوريات الإغريقية. (المترجِمة).

تزيّنّ، تلتمسن، تزعجن أربابنا، ونحن، وظلالنا*

يسبق الاستدعاءُ التضرّعَ، ويترك التّضرّعُ -نفسُه- إلى السّيدة المكانَ للتّضرّع إلى الرّبّة. يضمن هذا الانتقال المضاعَف الأساسَ لتشكيلة قويّة للقصيدة المكوّنة من أربعة عشر بيتا، ولكنّ حركيّة كهذه لا تتيح غير الإزعاج.

يمكن أن تشكّل الأبيات الأربعة الأولى قطعة من ملحمة، أو نشيد بنداريٍّ. إنّها ترجع إلى الشّعر السّامي، وإذا ما أخذناها منعزلة، فإنّها تبدو مجهولة الهوية. إذا كان شخص ما هناك، فلن يكون سوى الضّمير الثّالث (ضمير الغائب في العربية)، وهل يمكننا أن نؤلّه شخصا؟ هيكات الثّلاثية في أدب القرن السّادس عشر صورة تراثية للّيل. في نهاية مسرحية «حلم ليلةٍ صيفية ***Un Songe d'une nuit d'été***»، يذكر «بوك **Puck**» السّاعة اللّيلية:

«ونحن الجنّيات اللّواتي يركضن

مع عربة هيكات الثّلاثيه،

هاربات من حضور الشّمس

نتبع الظّل مثل حلم

ها نحن في بهجه»[1]

يرافق هذا الموكبُ غرامياتِ ثلاثة أزواجٍ خلال ليلة زفاف ثلاثية في عالَم تطهّر من شياطينه. ولكن لا يمكننا أن ننسى أنّ ساحرات «مكبث ***Macbeth***» ستكنّ مخلوقات هيكات هذه بالذّات. حتّى وإن منحها

---

* هذه الأبيات للشّاعر «جوديل» من القرن السّادس عشر، مكتوبة بفرنسية قديمة، قدّمتُ ترجمة تقريبية لها. (المترجِمة).

1) Traduction de François- Victor Hugo, rééditée dans les *Œuvres complètes* de Shakespeare, Gallimard, coll, «Bibliothèque de la Pléiade», 1959, t.I, p: 1203.

«جودال» اسمها الأكثر إشراقا، وهو اسم «ديانـا» (البيـت 2)، حتّـى وإن اسـتهلك في البيت الثّالث الاسم التّلميحي للصّافحات، فإنّ الصّيّادةَ (ديانا)، وملكةَ العالم السّفلي (هيكات) هما قوّة واحدة ووحيدة حيث يـتمّ تحديـد المجـال، والموكـب والوظيفـة دوريا.

صحيح أنّ هذه اللّوحـة لا تعـدو أن تكـون العـنصر الأوّل مـن مقارنـة سـيطوِّر الرّباعي الثّـاني طرفهـا الثّـاني. يسـمح إدخـال الشّخصـية الثّانيـة في البيـت السّـادس بالانتقال من استدعاء الرّبّـة إلى الـتّضرّع إلى المـرأة المحبوبـة. هـذا الـتّضرّع متـأخّرٌ قمعه المحيط الميثولوجي بسرعة، حتّى في هذا الرّبـاعي الثّـاني. ليسـت العلاقـة بـين الشّاعر العاشق ومولاته، ولكنّهـا علاقـةٌ بـين الآلهـة الأكـثر قـوّة، والسّـيّدة الجميلـة المتسلّطة مثلها مثل الرّبّة الثّلاثية. هؤلاء الأرباب موزّعـون حسـب الممالـك الثّلاثـة: السّماء لـ«جوبيتر الأعلى»، والأرض لفيبو- أبولـون أبولـون **Phébus- Apollon**، ربٌّ آخر غـير القـوس، والعـالَم السّـفلي لبلوتـون **Pluton**. ولا يعـبَّر عـن هـذه العلاقـة بمصطلح الحبّ ولكن بمصطلح القوّة (البيـت 8). تسـمح طريقـة الأبيـات المنقولـة، لـ«جودال» بإضافة لمساتٍ إضافية إلى ثلاثيته* التـي تحمـل سِـمات عبقريـة الشّـعر العظيم.

ينبغي انتظار المقطـع الـثّلاثي لـكي تظهـر الشّخصـية الأولى، ومعهـا عبـارة غنائية خالصة. تصبح «أنا» الشّاعر أكثر إلحاحا في البيت الحادي عشر، ولكنّهـا تُخـلي المكـان في البيـت الرّابـع عشر للـ«نّحـن» الـذي ينقـل فائـدة الوضـع الشّخصي إلى الوضع العام للإنسانية المعرّضة لطغيان الحبّ. يبـدو أنّ غمـوض البيت التّاسع («بـ ***ses rais***، وبـ ***son rets***» يمنح مفاتيح اللّغز ويكشف هويّة

---

* الثّلاثية **Triptyque**: أثر فنّي من ثلاثة أجزاء. (المترجِمة)

السّيّدة التي ستكون «ماريشال راتز **La Maréchale de Retz**»، أو ماريشـال راتـز مستقبلا، أو أرملـة ماريشـال راتـز، كـما سـتكون «أنطوانيـت دو لا بـوم مونتروفـال **Antoinette de la Baume Montrevel**» بالنّسبة إلى البعض، و«كلـود -كـاترين دو كلارمونـت- دامبيـار**Claude –Catherine de Clermont- Dampierre**» بالنّسبة إلى الـبعض الآخـر. تظهـر لعبـة التّماثـل في «المقـاطع الشّـعرية عـن رحيـل السّيّدة ماريشال راتز ***Les Stances sur le départ de madame la Maréchale de Retz***»، وكان بإمكان قارئ تلك الفترة -دون شكّ- التّعرّف بدقّة أكثر على السّيدة مقرِّبا بين هذيْن الجناسيْن وبين شعار المعشوقة «النّار **Le feu**، والرّباط **le noeud**» التي أعاد «جودال» صياغتها في الصّوناتا الثّامنة:

«هذه النّار، هو الشّيء الكبير الذي يربط روحي هكذا
ويلهب قلبي ويبقيه مقيَّدا مقصوصا جناحاه
برباط ضيّقٍ من الوفاء الثّابت
لدرجة ألاّ يعرف حبَّ سيّدة أخرى أو خدمتها
ها هي النّار، الرّباط الذي يلهبني ويشدّني».

ولكن في اللّحظة التي نعتقد فيها أنّنا عرّفنا أخيرا العلاقـة بـين الشّـاعر والسّـيّدة المعشوقة، تختفي هذه الأخيرة خلف قناعٍ ميثولوجيٍّ ثـلاثي، كـان يخفـي وجههـا في البداية: «لونـا، ديانـا، هيكـات»(البيـت 13)، الثّـالوث* المكتمـل الآن، جـليّ بـالطّبع ومنتصر تماما، لدرجة أنّ هذه الكلمات تكون بدلا، أو تشكّل منـادى، تتغلّـب عليـه الصّورة الأسطورية بالتّأكيد.

* ثالوثي **Triade**: مجموع ثلاثة أشخاص أو ثلاث وحدات. (المترجِمة)

صحيح أنّ (الأشعّة) و(الشّباك) ليستا مجرّد صفتيْن لـ«سينتيا **Cynthie**» (أشعّة القمر) أو لـ«ديانا» (شباك الصّيّادة). يجد «جودال» صورا منتشرة في الأشعار «البتراركية»: أشعّة عينيْ السّيّدة الجميلتيْن:

«هكذا هي، تلك التي كالشّمس بين النّساء

تلقي في نفسي أشعّة من عينيْها الجميلتيْن

تخلق أفكارَ عشقٍ، وحركاتٍ وكلاما»[1]

أو بالأحرى شباك الحبّ:

«يبسط الحبّ ألف بحيرة بلا جدوى»[2]

وقد يحدث أن يشترك الحافزان في الصّوناتا الثّالثة من الموشّحة*:

«إنّه اليوم الذي تكسف فيه الأشعّه

من الشّمس رحمةً بصانعها

حين أُسِرتُ، ولا أحترس أبدا

لأنّ عينيْكِ الجميلتيْن قد كبّلتاني يا سيّدة»[3]

ترتبط الأشعّة في هذه الصّوناتا نفسها بالقوس دون أن تبدو صورة ديانا الأسطورية. يمكن أن يكون القوس من جهة أخرى، قوسَ كوبيدون **Cupidon** أو قوس ديانا بما أنّه يمكن للعاشق ولبقر الوحش أن يكونا مطاردين أثناء الصّيد (البيت 5)[4].

---

1) Pétrarque, *Canzonière*, 1ère partie, sonnet LX, édition bilingue de Gérard Genot, Aubier- Flammarion, 1969, p: 71.

2) *Ibid*, 1ère partie, sonnet CC, p: 179.

* الموشّحة / غنوة جماعية **Canzone**: قصيدة إيطالية متعدّدة المقاطع والقوافي. (المترجِمة)

3) *Ibid*, p: 69.

4) *Ibid*, sonnet CCIX, de la 1ère partie.

أَلِفنا أن تكون فينوس هي ربّة الحبّ، وإليها تُعزى عادة قدرة كهذه على العالَم كلّه، على البشر والآلهة. فهي تحكم الطّبيعة وحدها، إذا صدّقنا التّضرّع لفينـوس في بداية كتاب «عن الطّبيعة **De Natura rerum**» لـ«لوكريس **Lucrèce**». قد تبـدو -كمرافقــة لأدونــيس- في صــورة صــيّادة تعــبر الأدغــال بشــوق في «انســلاخات ***Métamorphoses***» «أوفيد» (**X, 535, sq**). «الحب الحقيقـي، فينـوس الحقيقيـة **Vray Amour, Vray Venus**» هما السّبب الذي يفسّر به «جودال» هواه القاتل في إحدى أغنياته[1]. وتظهر فينوس حتّى في الصّـوناتا 22 أو الصّـوناتا 23 مـن ديـوان «غراميات ***Amours***» لـ«جودال».

وعلى خلاف ذلك، ديانا هي الإلهة الحَصان، عدوّة الحبّ. لقد تفاجـأت -دون شك- بـ«أكتيون **Actéon**» في الحمّام (استحضر بترارك المشهد في الصّوناتا 52 من الجزء الأوّل من «الموشّحة»)، ولكنّها أسلمت المنحـرف لكلابهـا. هكـذا سـعت إلى أن تطفئ لهيب كوبيـدون في قلـب وصـيفاتها في الصّـوناتا 153 لشكسـبير. فـيما يخـصّ أنشـودة «يـواكيم دو بـيلاي **Joachim du Bellay**» (إلى سـيّدة فظّـة وقاسية ***A une dame cruelle et inexorable***)، كتب «جـي ديمارسـون **Guy Demerson**» بأنّ الصّورة الأسطورية تذكّرنا بديانا الصّنديدة والمأساوية لــ«لوكـا بيني **Luca Penni**» (المحفوظة في متحف اللّـوفر) التـي تختلـف عـن الجنّيـات بهيأتهـا الوحشـية، ويـذكّر بـأنّ أسـطورة «أكتيـون» تتمتّـع بحظـوة كبـيرة عنـد فنّـاني عصر النّهضـة. «تقـترح الرّبّـة العـذراء الممتنعـة أمـام صـيحات الصّـيّاد

---

1) *Chanson*, Branle I dans *Les Œuvres et Meslanges poétiques d'Estienne Jodelle*, éd. Ch. Marty- Laveaux, Genève, Statkine reprints, t. II, p: 49.

النّبّاحة، تتمّة لبترارك، شراسة كلّية لا تسمح بالدّلالة على العـذراء الجوقانيـة* بفرقـة متناغمة»[1].

ديانا تتأبّى على الحبّ، مثل الجمال البارد الذي يخاطبه «جـودال»، لـذلك بـدأ -دون شك- باستحضارها كإلهة نجمية، وكإلهة قمرية. إنّها صيّادة، تشـكّل مـع كلابهـا داهية «أكتيون». إنّها شيطانة تفرّق بين العاشقيْن. ينبغـي أن تكـون قـدرتها الهائلـة إذن، قدرة المحرّم. ولكنّ «جودال» يستحضرها بفضول على أنّها قـدرة رغبـةٍ: يمتلـك «الجمال الصّافي، الأزلي، القاتل» ضحيّته عن طريق فتنتهـا والاسـتيلاء عليهـا، معـذّبا إيّاهـا. يسـتخدم الشّـاعر المراوغـة دوريـا («الـرّوح مولعـة مـأخوذة»)، والمبالغـات (الشّهيد)، إنّه يحوّل الفعل اللاّزمَ إلى فعلٍ متعدٍّ لكي يُقحمه في سلسلة أفعال الحيازة («اربطينـي، خـذيني، تحمّلينـي **Luy moy, pren moy, tien moy**»). لا تطلبـه ديانا الثّلاثية هنا لصالح لعبة عـلى اسـم العَلَـم، مـثلما احتفـل بــ«ديانـا دو بواتييـه **Diane de Poitiers**» في قصيدة لاتينية[2]. لقد أغوته بقدرة التّوفيقية** التي أغرت عددا آخر لا بأس به من كتّاب زمنه:

«هيكات وبروزربين **Proserpine** في العالَم السّفلي، ديانـا في الأرض، والقمـر في السّماء»[3].

---

* الجوقانية **chorège**: منظِّم جوقـات تمثيليـة وغنائيـة عـلى حسـابه الخـاص في بـلاد اليونان القديمة. (المترجِمة)

1) ***La Mythologie classique dans l'œuvre lyrique de la Pléiade*, Droz, 1972, p: 164.**

2) ***Luna, Diana, Hécate, Tenebris, Sylvisque, Ereboque,Praesess ero.***

** التّوفيقية **synchretisme**: مذهب التّـأليف أو التّوفيـق بـين المـذاهب المتعارضـة. (المترجِمة)

3) Jean Martin, *L'Arcadie de Messire Jaques Sannazar mise d'Italien en français*, Vasocoson, 1544, p: 122.

إنّها عذراء، والواقع أنّ ديانا هـذه في الحقيقـة، ليسـت أكـثر عذريـة مـن ملكـة انجلترا التي سترغب في أن تُقدَّم في نهاية القرن على أنّها الملكة العـذراء، وعـلى أنّهـا ديانا أخرى. يعترف «جودال» بذلك في نهاية الصّوناتا الرّابعة:

«ها أنتِ ديانا مرّة أخرى، فلتكوني لديانا

شبيهتان أنتما، في السِّمات، وفي الأناقةِ، وفي المهابةِ السّماويه

في القلب، وفي السّموّ، وفي العفّة، وفي كلّ ما تبقّى تقريبا

أقوى من صرامة قوانين العذريه:

الزّهرة الغنيّة والنّادرة التي ترينها في قلبِكِ كلّه

يشهد شرطكِ الموّات وبأسكِ ونِعمكِ

بلاّ أحد يمكنه أن يسرق شرفكِ العذري

وبأنّه ما من زفافٍ آخر يفكّ كفّكِ المرصّعه

ليمنحكِ العام الجديد إذن زوجا يُسعد

بقيَمِكِ فرنسا، وبالغراميات انتظاركِ:

بأمنية كهذه، أنا أحضنكِ، وإن كان اسمُكِ رائعا

فإنّه لا يليق بكِ إذن، أنتِ التي لستِ أقلّ جمالا

إلاّ اسم فينوس، فلتأخذي اسمَها، وامزجيه باسمِكِ

وليكن أن ندعوكِ جميعا ديونا وديانا».

يتحدّد المثل الأعلى إذن، بجمالٍ سيكون عموما جمالَ فينوس وجمالَ ديانا، ومن سحر سينشأ في الوقت نفسه من كلّ الملذّات المهداة، أو من رفضٍ مستبِدٍّ. حتّى حين تطلّع الشّاعر إلى ديانا، فإنّه لا يتنازل عن ديانا. بل أكثر من ذلك، فإنّ ديانا المقصودة في الصّوناتا الثّانية، تبقى وحدها على المسرح في احتفالها الماسوشي* بالحب. أو إذا أصبحت فينوس، فإنّها ليست سوى فينوس ذاتِ الفراء.

يمكن أن يفسِّر هذا التّفضيلُ الأهمّيةَ التي يمنحها الشّاعر للاحتفال بديانا الثّلاثية في هذا الصّوناتا المؤثّرة. ولكن لأنّه تفضيل مؤلم، فإنّه ينحو نحو أن يحوّل الاحتفال إلى انتقاص. ينبغي أن نتساءل إن كان هذا الانتقال الجديد يتضمّن خطَر القطيعة.

يمكن أن يُستخدم حافز ديانا الثّلاثية لاحتفالٍ شعريٍّ خالص بالسّيّدة المحبوبة. إنّها حالة المقطع الثّاني والعشرين من مطوّلة «**Délie**» الشّاعر «موريس ساف **Maurice Scève**»:

«ستجعلينني أتيه مثل هيكات
وأحيا وأموت مائة عامٍ بين الظّلال
وتضمّينني مثل ديانا إلى السّماء
التي أنزل منها في هذا الازدحام المميت؛
مثل من تحكم الظّلال الشّيطانية
وتنقص أحزاني أو تزيدها

* الماسوشي/ المازوخي **Masochiste**: انحراف جنسي يلتمس فيه المرء اللّذّة بالعذاب، وهي مأخوذة من اسم روائي نمساوي. (المترجِمة)

ولكن مثل لونا تنفث في عروقي

تلك التي كنتِها، ستكونها ديلي **Délie**،

التي أضافها «حب» -عبثا- لأفكاري

كان الموت قويّا إلى حدّ أنّه يعتقها أبدا»

سيؤدّي هـذا التّعاقـب بـين المعانـاة والانفـراج، والتّنـاوب بـين مقـرّيْن وخاصّـة الاستبطان المذهل للقمر في الدّم المليء بالرّغبات إلى نوع من التّمجيد، ومنـه تخـرج العلاقة العاشقة في الوقت نفسه مفخَّمَةً ومضمونة إلى الأبد.

على العكس من ذلك، يُبتَكَر عدم توازن لصالح التّعذيب في الصّوناتا الثّانية من ديوان «غراميات ***Amours***» لـ«جودال»: الفعل الثّالـث مـدعّم بمفعـوليْن، ويحتـلّ لوحده الشّطر الثّاني من البيت الرّابع («منحُ الموت والرّعب») (**mort, horreur**)، يحدث هذا «الرّعب» منافسـة رهيبـة مـع «الشّرف» (**horreur / honneur**)، لا سيّما وأنّ قافيتيْ الرّباعي الثّاني متماثلتـا الصّـوت، وتأتيـان لتقويـة سلسـلة الهـول وتكملتها («رعب **frayeur**»، «هلـع **terreur**»). قبـل أن يلعـب «جـودال» لعبـة التّجانس في المقاطع الثّلاثيـة، فإنّـه يلعـب لعبـة المترادفـات في الرّباعيـات، وبـذلك يُحدِث أثرا من المزايدة أو الإصرار الشّديد. وبذلك، تصبح حتّـى السّلسـلة المضـيئة مثـيرة للقلـق: إذ تصـبح «أشـعّة **rais**» القمـرِ «نيرانـا **feux**» ملتهبـةً، مثـل نـيران الشّمس؛ فإذا كانت زخارفَ، فإنّها لن تكون كذلك إلاّ بالنّسبة إلى الآلهة؛ أمّا البشر، فهـم أدوات مطـاردة («بحـث»)، تعـذيب شـيطاني حقيقـي («نـيران جهـنّم»). تحتوي الأمنية الثّلاثية (البيت 11) تهديدا هو تهديـد هـلاكٍ أبـديٍّ، وبالتّـالي لعنـة أبديـة. تكـاد صـيغة التوسّـل («لا تضـيّعني») تُبعـد القصـيدة عـن التّصـوير

القديم، حيث سُرّ «جودال» بشعورٍ يهودي- مسيحي بالفقدان والنّجاة، أو بـالخوف من فقدان المحبوب إلى الأبد.

ربّما لم يسبق لجودال أنتعامل -بدقّة كهذه- مع أبيات منقولة[1]. نحـن بعيـدون عن ألعاب «دو بيلاي **Du Bellay**» أو عن اللّعبة التي استسلم لها «جودال» نفسه حين ألّف قبريّةً* لـ«مارو **Marot**» (لعبة كانت -رغـم ذلـك- لعبـة مـع المـوت مـن قبل)[2]. الصّوناتا الثّلاثون من «الغراميات ***Amours***» مثال جيّد للاستخدام المتوسّط حتّى وإن كان اللّون داكنا، والاستلهام متكلّفا[3]. استخدم «جودال» التّكرار هنا بفنّية عالية (الجناس، التّكرار، والاستيلاءات الجناسية) وكذا النّور- المظلم. لقد أجهد نفسه في أن يحتفظ بتوازن بين العناصر الثّلاثة خلال هـذا التّسـلّل الفعـلي المـذهل الـذي يمضي دون كبح نحو خاتمة نهائية حيث تنتصر صورة التّعـذيب والمـوت. لقـد نعتنـا ديانا هذه، بأنّها «شيطان باروكي»، ونعتنا هذه القصيدة بأنّها «رسمٌ** سخيفٌ جدّا». إنّه البرهان -كما يبدو لي- على عدم فهمٍ واسع.

تدعو الأسطورة لوحدها إلى الانتقال. متموضعاً تحت إشارة ديانا الثّلاثية، أعطى «جودال» نفسه الحرّية في أن ينتقل من السّـماء إلى الأرض، ومـن الأرض إلى العـالَم السّفلي. لقد أعطى نفسه الحرّية أيضا بأن ينتقل من امـرأة قـد تكـون حقيقيـة إلى إلهة، ومن إلهة إلى أخرى، ومن التّرتيلة إلى الصّلاة.

---

1) Littré définit ainsi ce procédé: «vers composés de parties semblables, dans chacune desquelles entraient des mots qui se rapportaient, non pas aux mots voisins, mais à ceux qui étaient placés semblablement dans les autres parties de la phrase.»

* القبرية **épitaphe**: كتابة على شاهدة قبر. (المترجِمة)

2) «Quercy, la cour, le Piémont, l'univers Me fit, me tint, m'enterra, me connut.»

3) Ed, cit. p: 16.

** رسمي **Pittoresque**: مختصّ بفنّ الرّسم، جدير بالرّسم والتّصوير.(المترجِمة)

تتحدّث «فرانسواز شاربونتيي **Françoise Charpentier**» بخصوص المقطع الثّاني والعشرين لـ«ساف»، عن انتقالٍ قويٍّ جدّا لديانا الأرضية «المحقونة في أوردته»[1]. يبدو لي مبدأ الانتقال وفعلُه مختلفا في صوناتا «جودال». إنّه يريد أن يتأمّل مجموع الكون والبشرية، غير مكتفٍ بتأمّل حالَتِه الشّخصيّة وحدها، فهو يقود موكب «هيكات» إلى الهاوية. هل كان ذلك لأجل تطهيرٍ، مثلما هو الحال في نهاية «حلم ليلة صيفية؟»، كلاّ، بل بالأحرى عن طريق رضا -يكاد يكون مقرفا- بعذابات الحبّ الضّميء. إنّه ينقل باستمرار الإشارة نحو ماسوشيةٍ قبل العبارة التي تستدعي مناخا روحانيا غريبا، وقبل شراسة البيت الإيقاعية، والتي ستؤدّي بعد ذلك إلى «حكايات الحبّ» والكراهية التي تكاد تكون هوَسا ضدّ بعض النّساء اللّواتي يعبّرن عن أنفسهنّ فيه.

إذا ألزمنا أنفسنا بتتبّعِ -بصورة أدقّ-، قواعدِ الشّكل الأكثر قسرية التي يمكن أن توجد، فقد ألزم «جودال» نفسه في الأبيات المنقولة، ربّما زيادة عن ذلك بنوعٍ من الماسوشية الشّعرية. ولن يستقيم ذلك بالنّسبة إليه، ولا بالنّسبة إلينا، دون شكّ، دون لذّةٍ جمالية.

---

1) **Scève, *Délie*, Ed, poésie- Gallimard, 1984, p: 314.**

من الصّورة إلى الأسطورة

تمهيد لميثولوجيا البحيرة

المنظر الطّبيعي:

في البدء، كانت البحيرة منظرا طبيعيا. إنّها بحـيرة «فالنشـتادت **Wallenstadt**» التي استحضرها «ليست **Liszet**» في مقطوعـة موسـيقية مـن أولى «سـنوات الحـجّ ***Années de pèlerinage***»: إنّها سويسرا، أو إذا شـئنا البقـاء في وطـن واحـدٍ، بحـيرة «تون ***Thun***» و«النّيسن ***Niesen***» اللّتان تتمّ مشاهدتهما من كهف القدّيس «بيات **Béat**» (ألوان زيتية على القماش، 1776) لـ«كاسبار وولف **Caspar Wolf**». منظـر مكان يبعث على الهدوء، استحضره على إيقاعِ أغنية مهدهِدة أو على لحنِ قارِبيـة*. تمّ وصف زاوية من المنظر، الفنّان متمسّكٌ باكتشاف البحيرة من فُرجةٍ بين الجبـال: تمّ إلقاء نظرة على النّظرة نفسها أو على النّاظر، بما أنّ شخصا صـغيرا جـدّا، موجـود هنا في مواجهة البحيرة. أضاف «لامرتين» إلى هـذه «البحـيرةِ»، وإلى هـذه «الصّـخورِ البكماءِ»، وإلى هذه «المغاراتِ»، «غاباتٍ مظلمةً» في تأمّله الشّعري الشّهير «البحـيرة ***Le Lac***».

نعلم كيـف جعـل البُحيْريـون** لأنفسـهم اختصاصـا مـن هـذا النّـوع مـن المنـاظر. حـاول «طومـاس دو كـوينسي **Thomas de Quincy**» ببراعـة في

* لحن القاربية **barcarolle**: قاربية (أغنية قوارب يردّدها بحّارة البندقية) (المترجِمة).

** البُحيْريون **Lakistes**: الكتّاب البُحيْريون أو الشّعراء البُحيْريون الإنجليـز، وردزورث، كولريدج، إلخ... (المترجِمة)

«ذكرياتـه عـن البُحـيرات والبُحيْريّـين» (ذكـرى شـعراء البحـيرات الإنجليـز) أن يـرى بنظرتهم، وأن يستحضر المنظر الذي أمكن لـ«روبـير سـوثي **Robert Southey**» أن يتأمّله من منزله على ربوةِ **Gretta Hall**:

حتّى فـي أكثر أيّام الشّتاء ظُلمة، فإنّ المنظر الـذي كنّـا نـراه مـن النّوافـذ كـان مؤثّرا جدّا فـي عظمته، ومستقلاً عن الفصول أو عـن مظهـر الغابـات، لـكي يسـحر نظر أكـثر المشـاهدين بـرودة، أو الأكـثر بـلادة. بحـيرة «دروانـت واتـر Derwent Water» **من جهة مع جُزرها السّاحرة، وهي بحيرة تُقـدّر مسـاحتها بحـوالي عشرة آلاف دورة والتــي يــذكّرنا شــكلها بشــكل طــائرةٍ ورقيــة؛ وبحــيرة «باســنوايث** Basinwaithe» **من جهـة أخـرى؛ وجبـال** Newlands **المصـفّفة مثـل سلسـلة مـن الخيام؛ ومظهر** Borowdale **الرّائع والغامض الذي يجعلنا نتنبّأ بسديمه عبر حنجرة ضيّقة؛ تظهر كلّ هذه الأشياء تحت زوايا مختلفة من الجهـة الأماميـة؛ بيـنما فــي ظلامٍ بعيدٍ، لا نراها كاملة من هـذه الجهـة مـن المنـزل، كـان الأفـق منغلقـا بكُتَـلٍ مهيبةٍ من جبالِ** Skiddaw **و** Blencathara - **وهي جبال ينبغي أن نعتبرها حواجز وسلاسل مرتفعة تقسّم كمبرلاند** cunberland **إلى مناطق كبرى ذات مناخ مختلف جدّا... هذا المنظر الشّامل العظيم من الجبـال، الشّـديد التّنـوّع، الشّـديد الامتـداد الذي يترك لنا رغم ذلك شعورا عذبا بعزلة عميقةٍ، وبوادٍ معزولٍ عن العالَم- هكـذا كان المنظر الذي كان مستقرّا تحت نظر «سوثي»[1].**

يمكن للمنظر إذن أن يهبنا إمّا ركنا من البحيرة بين الجبال (ما يمكنننـا أن نسـمّيه «جزئية من البحيرة») -إنّها لوحة «كاسبار وولف»-، وإمّـا منظـرا شـاملا واسـعا مـع بحيرة أو اثنتيْن أو عدّة بحيرات -إنّـه نـصُّ «طومـاس دو كـوينسي»-. طريقـة عـرض البحيرة في المنظر هي إعادة تركيبٍ لها.

---

1) dans *Le Romantisme anglais*, numéro spécial de la revue *Les Lettres*, cahiers 5 et 6, 1946, p: 83- 84.

هكذا، شكّل الرّئيس «دو بروس **Brosses**» منظرا في مؤلَّفه «الرسـائل الإيطاليـة المألوفة ***Les Lettres familières d'Italie***»:

تزيّن حوافَّ البحيرة جبالٌ تغطّيها الغابات، وتعـرّش فيهـا الكـروم المرتّبـة عـلى شكلٍ متدرّج، مع بعض القرى والمنازل الرّيفية التي تشكّل مجموعة ممتعةً جدّا[1].

يحاول الكاتب أن يستحضر معمارا (ترتيب الكروم المعترّشة على شكلٍ متـدرّجٍ)، ولذلك، يبتدع معمارا آخر، لصالح معمارِ الجملةِ الذي كان بسيطا جدّا هنا.

أراد «غوته»، بمجرّد وصوله إلى «طوربول **Torbole**»، أن يجذب انتباه أصـدقائه -هذا إن كانوا فعلا إلى جواره-، «كي يستمتعوا بالمنظور الذي يمتـدّ (أمامـه)» (***dass sie sich der Aussicht freuen könnten, die vor mir liegt***!). تستدعي براعـة الكتابة، التي سأدعوها مع التّعجب النّهائي، بطيب خاطرٍ خيالَ الكتابة، إجماعَ نظرةٍ غائبة كي تمتزج مع نظرة المسافرين، وخاصّة مع وجهة النّظر التي يريـد الكاتـب أن يفرضها، والمنظور الذي يتطلّبه نصّه، أفضل ممّا يتطلّبه خطّ وصـوله أو زاويـة نظـره على بحيرة «غارد **Garde**»:

«وضعتُ طاولتي أمام الباب الذي ينفتح على الفنـاء مـن الغرفـة التـي أجلـس فيها، ورسمتُ المنظر فـي عدّة أسطُرٍ. نطوّق البحيرة فـي كامل طولها تقريبـا، فـلا تفلت من أعيننا إلاّ الحافّة اليسرى. أمّا الشّـاطئ الـذي تحفّـه الـتّلال والجبـال مـن الجانبين، فيلمع بعددٍ لا يحصى من المواضع الصّغيرة»[2].

---

1) *Lettres familières sur l'Italie* (1799), Génève, Ed. de Crémille, 1969, p: 80.

2) *Itallenische Reise/ Voyage en Italie*, trad. 1, Naujac, Aubier, s. d, t. 1, p: 63

إذا أخذنا مجمل النّص الذي كُتب في «طوربول» يوم 12 ديسـمبر بعـد العشـاء، نلاحظ بوضوح أنّ المسافر ينحو نحو أن يتخلّص من حاجز الجبال الماثل أمام عينيـه لكي يقف كمن أُطلق سراحه، على مشهدٍ صافٍ.

ها هو منظرٌ أدبيٌّ آخر، هو منظر بحيرة «كـوم **Côme**» هـذه المـرّة، في الفصـل الثّـاني مـن روايـة «***La chartreuse de Parme***»، أخـذت الكونتيسـة «بييترانـيرا **Pietranera**» عند عودتها إلى قصر «غريانتا **Grianta**» تتفقّد كلّ الأماكن المجاورة رفقة «فابريس **Fabrice**»: «يشكّل البيت «ميلزي» في الجهة الأخـرى مـن البحـيرة، منظرا مقابل القصر؛ ومن فوق غابـة «سـفوندراتا **Sfondrata**» المقدّسـة، والـرّعن* الجَسور الذي يفصل فرعيْ البحيرة؛ فرع «كوم» الممتع، والفرع المليء بالقسوة الذي يركض نحو «ليكو **Lecco**»: مظاهر مهيبـة وأنيقـة يسـاويها الموقـع الأكـثر شـهرة في العالم، وهو خليج «نابل **Naples**»، ولكنّه لا يتجاوزها أبدا»[(1)]. شكّل «ستاندال» هذا المنظر (قصر غريانتا) الذي يمزج فيه بين الخيال والحقيقة انطلاقا من صفحة «رومـا **Rome**»، و«نابل»، و«فلورنسا **Florence**» سنة 1817 المؤرّخـة بــ«بيـت «ميلـزي» على بحيرة كومو، يوم 18 جويلية 1817» (تاريخ وهميٌّ لأنّه كما بـيّن «ف. دل ليتـو **V. Del Litto**»، فـإنّ «بايـل **Beyle**» كـان قـد بقـي في ذلـك اليـوم في «مـيلان **Milan**»[(2)]). ومن جهة أخرى، نجد في هذه الصّفحة، مناظر أخرى من بحيرة «كوم» مرسومة أو مهيّأةً، ومثال ذلك ما يلي:

---

* الـرّعن/ الشِّـناخ **promontoire**: أنـف الجبـل الخـارج منـه والـدّاخل في البحـر. (المترجِمة)

1) ***La chartreuse de Parme*, éd. Antoine Adam, Garnier, 1973, p: 27.**

2) Stendhal, *Voyage n Italie*, éd. V, Del Litto, Gallimard, coll. «Bibliothèques de la pléiade», 1973, p: 137- 138, et la n.9, p: 1412.

جبال بحيرة «كومو» مغطّاةٌ بأشجار الكستناء حتّى القمم. من بعيد، تبدو القرى مصفوفة في منحدر الجبل، بأبراج أجراسها التي ترتفع فوق الأشجار.

الصّفحة مثيرة للاهتمام لدرجة أنّ «ستاندال» أقحم فيها مدوّنات تعنى بالمعمار بالمعنى الخالص، عن القصور المزعومة التي ليست سوى منازل ريفية، مبنية على هذه «الطّريقة الأنيقة في البناء، الرّائعة، والمثيرة التي تتفرّد بها البحيرات الثّلاث، وتلال بريانزا ***colli di Brianza***».

الصّورة:

توجد هنا صور للبحيرة بقدر الصّور الموجودة في كتاب للصّور أثرته الرّومانسية بشكلٍ معتبر. غير أنّني أجد في نصّ «طوماس دو كوينسي» عبارةً تسمح بتعريف البحيرة بدقّة أكثر على أنّها صورة. إنّه يقارن شكل بحيرة «دارونت واتر **Derwent water**» بطائرة ورقية. العبارة مثيرة للاهتمام بشكلٍ مضاعف، تسمح في البداية بأن ننتقل من صور البحيرة إلى صورة البحيرة: لم تعد مأخوذة في مجموع، ولكنّها تشكّل هي نفسها مجموعا. علينا أن نرسم شكلها الكامل كي نتمكّن من أن نعثر فيها على صورة الطّائرة الورقية. وبعد ذلك، ستصبح هذه المقارنة نفسها مثيرة للاهتمام، إنّها تعمد إلى استبدال شيء بآخر (إنّه مبدأ الاستعارة ذاته). إنّها تعمد إلى الاختزال (إنّه مبدأ السّخرية بالمعنى الذي يفهم به «فيكتور هيجو» هذا المصطلح؛ هذه السّخرية المثيرة جدّا للاهتمام في رسومات «كاسبار- دافيد فريدريك **Caspar - David Friedrich**»، حيث تختزل امتداد الماء الذي يتموضع وسط «الصّيف ***l'Eté***» إلى تجمّعٍ، في المستوى الأوّل من «المنظر الرّيفي. ***a Matin*** *»). ثمّ تعمد أخيرا عن

* لم أجد لهذه العبارة مقابلا باللّغة العربية لأنّ كلمة الصّباح تأتي بصيغة المذكّر (**Le matin**) وليس (**La Matin**)، غير أنّ هذه الكلمة قد تكون اسمَ علم لابتدائها بالـ **Majiscule** (المترجِمة).

طريق التّحويل، وعن طريق الارتفاع العجائبي للماء الثّقيل الذي يصبح هواءً: وهكذا تكون البحيرة شيئا فضائيا، أي طائرة ورقية (يمكن أن يكون ذلك مبدأ المبالغة بالمعنى الذي منحه «مالارمي» لهذه الكلمة في مؤلّفه «نثرٌ لدي إيسانت ***La prose pour des Esseintes***»).

لم يتمكّن «غوته» من استبدال شيء بآخر في منظر «طوربول» المذكور سابقا، نفهم جيّدا الفرق بين البحيرة باعتبارها منظرا، والبحيرة باعتبارها صورة:

نطوّق البحيرة في كامل طولها تقريبا، وحدها الحافّة اليسرى تفلت من أعيننا. أمّا الشّاطئ الذي تحفّه التّلال والجبال من الجانبين، فيلمع بعددٍ لا يحصى من المواضع الصّغيرة.

ولكن ها هو مثال بسيط في الصّفحة المتعلّقة ببحيرة «كوم» المستخلصة من ««روما»، و«نابل»، و«فلورنسا»» سنة 1817:

توقّفنا عند منزل «سفوندراتا Sfondrata» الذي يقع وسط غابة من الأشجار الكبيرة، على الرّعن الوعر الذي يفصل بين فرعيْ البحيرة: إنّ له شكلَ حرف «y» مقلوب.

السّخرية جليّة جدّا في الوصف الذي قام به رئيس «بروس» لبحيرة «ماجور **Majeur**». كان الحكم على البحيرة نفسه متصنَّعا:

أبحرنا في «سيستو Sesto» على البحيرة «ماجور». آهٍ! لطفا، أنصفوني من بحيرة حقيرة وتافهة، لا يتجاوز طولها عشرون فرسخا*، كما أنّها ضيّقة جدّا، وتتجرّأ على تقليد المحيط، وتوهم بأنّ لها أمواجا وعواصف.

يمكن أن يكون تحويل الكتلة السّائلة إلى شيء فضائيٍّ غير متوازن، تحويلا إلى الرّوحاني. سيكون السّياق إذن سياق الكمال مثلما وصفه «غاستون

* الفرسخ: أربعة كيلومترات تقريبا. (المترجِمة)

باشلار» في «شعرية أحلام اليقظة ***La poétique de la rêverie***»، وبالتّحديد بخصوص البحيرة: إنّه «يوقظ خيالنا الكوني بالطّبع». إنّه يعكس «ألوان العالَم المثقلة بالمادّيات» إلى ما هو أكثر رقّة، وأكثر هدوءا. «لا يحاول الشّاعر الذي سيحلم أمام الماء، بأن يمارس رسما خياليا. إنّه يذهب دائما أبعد من الواقع قليلا. ذلك هو القانون الظّاهراتي لأحلام اليقظة الشّعرية»[1]. يتّخذ «باشلار» كمثال صفحة من رواية «المتعة ***Il Piacere***» لـ«غابريال دانونزيو **Gabriel D'Annunzio**» حيث يصل «أندريا سيبيريللي **Andrea Sperelli**» حلمَ يقظته الخاصّ بحلم يقظة «شيللي **Shelley**» - انعكاس الأشجار في مياه بحيرة:

(...) مشاهد عذبة كما لم نرَ قطّ على صفحة سطح عالمنا، كان حبّ الماء قد رسمها هناك للغابة الجميلة؛ وفي كلّ عمقها كانت مشبعة بصفاءٍ فردوسيٍّ، بهواء دون تقلّباتٍ، وبشفق أكثر هدوءا من شفقنا[2].

بدت فيها من قبل، عناصر أسطورية: نرجس، حقول النّعيم.

إنّ كمالا كهذا يفعل فعله في نهاية قصيدة «غوته» «***auf dem see***» (على البحيرة ***sur le lac***) التي استلهمها من نزهة على القارب في بحيرة «زيوريخ»، صباح يوم الخميس 15 جوان 1775.

«ألفُ نجمة عائمه
تلمع على الموجه
والسّحابة الرّخوة تمتصّ
كلّ الأفق المنتصب

---

1) *La poétique de la rêverie*, PUF, 1961, p: 170- 171.

2) *L'Enfant de volupté*, trad. G. Hérelle, Calmann – Lévy, 1943, p: 221.

وريح الفجر تطفو

على المقبض الذي تغطّيه الظّلال

وفي البحيرة، ثمرةٌ آن قطافها

تتملّى بإعجاب»[1]

إنّه منظر يبدو أنّه يتلخّص في صورة، ولكنّ هذه الصّورة التي وُلدت كذلك من صورة شجرةٍ مائلة على الماء، رمزيةٌ: إنّها تقترح التّحويل، ونُضْجَ المسافر نفسه، وهو يتأمّل نفسه في مرآة ماء البحيرة. لقد أثار «غاستون باشلار» انتباهنا إلى عنصر النّرجسية هذا: البحيرة، مرآة المنظر، هي أيضا مرآة الكاتب - المسافر.

عرض «ستاندال» بحيرة «كوم» على أنّها مرآة حنينه المضطرم، حين يجد نفسه - كما يقول- ملزما بمرافقة الكونتيسا «فالنزا **Valenza**» الجميلة على البحيرة: «يخلّف ضجيج الأجراس الذي يلطّفه البعد وأمواج البحيرة الصّغيرة، صدى الأرواح المتألّمة. كيف نرسم هذا الإحساس! علينا أن نحبّ الفنون، علينا أن نحبّ، وأن نكون تعساء.» يبقى هناك دائما شيء من هذا الحنين في رواية « ***LA Chartreuse de Parme***». تظهر الكلمة في الفصل الثّامن، في اللّحظة التي يلتقي فيها «فابريس **Fabrice**» بأمّه وإحدى أخواته في «**Belgirate**»، على الضّفّة اليمنى من البحيرة «ماجور»:

يذكّره هواء الجبال، ومظهر البحيرة الجميلة المهيب والهادئ، بتلك التي أمضى طفولته إلى جوارها، كلّ شيء يُسهم في تحويل حزن «فابريس»، القريب من الغضب إلى حنينٍ هادئ[2].

1) Traduction de Roger Ayrault, dans *Gedlchte* / *Poèmes de Goethe*, Aubier, t. II, s. d, p: 75.

2) *La chartreuse de Parme*, éd. Cit, 163.

البحيرة «ماجور» هي مرآة البحيرة الأخرى، بحيرة «كوم» التي أمضى «فابريس» طفولته إلى جوارها، والتي سيلقاها بذهابه -سرّا- لزيارة «الأب بلانيس **l'Abbe Blanès**» للمرّة الأخيرة. نجد هذا الحنين في حنان «فابريس» حين يصل إلى بحيرة «كوم». من أعلى برج الأجراس، عند مرأى البحيرة، إنّها «كلّ ذكريات طفولته» التي تأتي «مجتمعة لتحاصر فِكرَه»[1].

الأسطورة:

هل يمكن أن تُختزل الأسطورة إلى صورة؟ بإمكاننا أن نعتقد ذلك، إذا نظرنا إلى عرائس البحر على مزهرية إغريقية. يقترح «فاليري» في «رسالته الصّغيرة عن الأساطير ***Petite lettre sur les mythes***» بدقّة أكثر تحويرا للصّورة، وسأحاول بأن أسمّيه خيالَ الصّورة.

ستكون المقارنة بين البحيرة والطّائرة الورقية بتقريبها من «الأشكال الباروكية*، والأسماك القبيحة، والأخطبوطات الشّعثاء الشّبيهة بتوقيعات سلِسة وسهلة»[2]. غير أنّه يظهر فارقٌ مهم: هذه الحرّية هنا عملية اكتشاف أكثر منها عملية استعادة. لا تعني الصّورة التي رسمتها كفّ «فاليري» شيئا: كما أنّها ليست مخطّطا لشيء شوهد من قبل. إنّها ترجع إلى صور أكثر قِدَما، وها نحن «نُرمى (..) وسط الوحوش، في غموض الآلهة، والشّياطين والأبطال، ومخلوقات مرعبة ووسط كلّ هذه المخلوقات البشرية القديمة التي وضعت فلسفتها لتعمير الكون بالحرارة ذاتها التي عملت بها فلسفتنا

---

1) *Ibid*, p: 176.

* الباروكية **Baroque**: متعلّق أو متّسم بأسلوب فنّي ساد في القرن السّابع عشر على الخصوص، وتميّز بالزّخرفة والحركيّة والحرّية في الشّكل. (المترجِمة).

2) Introduction aux *Poèmes en prose* de Maurice de Guérin, Blaizot, 1928 ; repris dans *Variété*, II (1929), et dans les *Œuvres* de Paul Valéry, Gallimard,coll «Bibliothèque de la pléiade», t.I, 1957, p: 962-963.

على إفراغه من كلّ حياة فيما بعد. أسلافنا يتناسلون في ظلماتهم مع كلّ لغزٍ، ويولّدونه أغرب الأبناء». وكذلك نفعل نحن.

اهتدت كفّ «فاليري» بسرعة إلى مركّباتٍ وأوهامٍ تعرّف من بينها على هذا «التّركيب بين المرأة والسّمكة» الذي نتجت عنه عروس البحر. نجدها تحت اسم آخر ومع بعض التّغييرات، في حورية البحر الرّومانسية، وهي الصّورة المركزية لميثولوجيا رومانسية للبحيرة. رومانسية، بل وحتّى أكثر اتّساعا، عصرية: أفكّر بـ«حورية البحر» لـ«دابوسي **Debussy**». وبحورية البحر لـ«رافال **Ravel**» (التي استلهمها حقّا من ديوان «شبح اللّيل ***Gaspard de la nuit***» لـ«ألويزيوس بارتراند **Aloysius Bertrand**»)، وكذلك «الحيّة الأسطورية ***La Vouivre***» لـ«مارسيل آيمي **Marcel Aymé**».

على بحيرة «إيزيو **Iseo**»، الـ«بحيرة الصّغيرة» في رواية «جورج ساند» «***Lucrezia Floriani***»، أن تهدّئ المسافريْن، وهما «الكونت سالفادور ألباني **Le conte Salvador Albani**» والأمير «كارول دو روزفالد **Karol de Roswald**»، «المرهقيْن جسدا وفكرا» لأنّهما تأمّلا «بحيرة «كوم» العظمى» لمدّة طويلة جدّا[1]. ولكن دون أن ننسى -باستثناء لوكريزيا نفسها- ابنةَ الصّياد، والممثّلةَ التي عادت لتقيم على ضفّة بحيرة مسقط رأسها، والمرأةَ ذاتَ السّلوكات المتحرّرة التي تجذب «كارول» وتقظّ مضجعه. بقي «سالفادور» صديقها القديم مفتونا بها، ويعاملها على أنّها «حورية البحر»[2]. ستكون البحيرة مرآتَها السّحرية. وهي حورية البحيرة. ولكن يمكن أن توجد دائما نساء جميلات وُلدن على ضفّة بحيرة. إذا كان «سالفادور» هو «عوليس»، كما تقترحه، فيمكن ألاّ تكون«لوكريزيا» مجرّد عروس بحرٍ فحسب، ولكنّها

---

1) ***Lucrezia Floriani*, réed. Ed. de la sphère, 1981, p: 22- 23.**

2) **Chap. X, p: 67.**

يمكن أن تكون «سيرسي **Circé**» أو«كاليبسو **Calypso**» أيضا. إذا لاحظنا الأثر الذي تحدثه في نفس كارول»، فإنّ «سالفادور» يحدّث نفسه في كلّ حال بأنّها «كائن أكثر فتنة من الثّعبان»[1]. إنّها مع ذلك، ليست أكثر شيطانية من الـ«حيّة الأسطورية»: مخلوق خالص من الطّبيعة، وبالأحرى، مغرم بها، «تُشرك في نشوتها السّماء والأرض، والقمر والبحيرة، والأزهار والنّسيم، وأطفالها على الخصوص، وعادة أيضا ذكرى آلامها الماضية»[2]. ستكون حورية البحر هذه، مثل حورية البحر لـ«مُوت - فوكي **Motte – Fouqué**»، بحاجة إلى إيجاد الحبّ الحقيقي، ولا تجد غير الرّغبة أو الغيرة التي لا تُطاق، والتي ستجعلها تفنى.

على الرّغم من حبّ «كارول» لـ«لوكريزيا» بعمق، إلاّ أنّه لا يفهمها. إنّه يعتقد مثلا، بأنّه تلزمها «بحيرة أوسع بكثير»[3]، كما يلزمها أبٌ أكثر نبلا. إنّه عاجز عن «فهم صلابة هذه الصّفة البسيطة والمستقيمة»، وخلال رحلة على القارب في بحيرة «إيزيو» رفقة «سالفادور» و«لوكريزيا» وأبنائه، فقد بحث عبثا، مديرا ظهره لهم، كي «لا يرى أبدا ما لا وجود له، وما لم يحلم به أحد، وبدلا من حوريات البحيرة، شعر بأنّ إحدى الصّافحات كانت تدفعه»[4].

انطلق «باشلار» في «شعرية أحلام اليقظة ***La poétique de la rêverie***»، من مقالٍ أدبيّ آخر أكثر جِدّةً بكثير: الفصل المعنون بـ«البحيرة»، في «مجزرة» (1942) لـ«جاك أوديبارتي **Jacques Audiberti**». إنّها قصّةُ سبّاحةٍ أصبحت فيما بعد «ميلوزين **Mélusine**» كلّما «تعبر التّزويق

1) Chap. XIV, p: 93.
2) Chap. XVI, p: 101.
3) Chap. XVIII, p: 116.
4) Chap. XX, p: 127.

السّائل»، إنّها «تُفني طبيعة بشرية لكي تحصل على طبيعة أخرى ذات طابع كوني»، كما كتب «باشلار»، و«ندخل عالَم الأنا الكوني»[1].

قد يكون هذا هو حظّ ثمرة ناضجة، في قصيدة «غوته» الجميلة هذه، «على البحيرة» التي ذكرتُ خاتمتها سابقا. تأتي دقّة التّركيب من كون هذه الكونية مقترحة بشكل أفضل منذ الشّطر الأوّل، ومكتَسبة بفضل الإبحار على البحيرة:

«ولقد أُتخمتُ في هذا العالم الحرّ

من الأطعمة الحيّة، ومن الدّم الجديد؛

إنّ الطّبيعة التي تشدّني إلى قلبها

خيّرة وجميله!»

ونحن نواصل مع السّياق الأوديس، سيكون من الممكن بأن نمسك «غوته» متلبّسا بجُرم العبارة الأسطورية في قصّة مغامراته على شاطئ بحيرة «غارد **Garde**». يوم 14 سبتمبر، استدعى «المغامرة الخطِرة» (***ein gefährliches abenteuer***) التي حدثت له في «مالسيزين **Malcesine**»، حين دفعت به ريح معاكسة (**Gegenwind**) إلى هذا المرسى. سأقفز على تفاصيل هذه المغامرة التي لا تهمّنا إلاّ قليلا: إذ بينما كان يريد أن يرسم القصر القديم، شتمه شخص نكرة استدعى محافظَ المدينة وكاتبَ المحكمة. القلعة عمارة عسكرية، وقد ظُنّ أنّه جاسوس نمساوي، ولم ينقذه من هذه الورطة إلاّ امرأة شابّة جميلة (حورية بحرٍ منقذة؟)، وشخصٌ يُدعى «غريغوريو **Grigorio**» أسعده أن يتبادل معه ذكريات عن «فرانكفورت. يُسمح له إذن بأن يزور المدينة وضواحيها رفقة «غريغوريو». وفي المساء، نحو منتصف

1) ***La poétique de la rêverie*, p: 175.**

اللّيل، اعتنى صاحب الفندق الرّجل الشّهم، بمرافقته في نزهة على القـارب: «تحـت رياح ملائمة، غـادرت إذن هـذه الضّـفّة التـي كـادت أن تصـبح بالنّسـبة إليّ مـوطنَ Lestrygons*» (**welches mir lästrygonisch zu werden gedroht hatte**)، وهي جملة أضافها الكاتب عوضا عن الخاتمة(1).

يوجد مشهد **Lestrigons** في النّشيد العاشر من «الأوديسا». طرد «إيول **Eole**» عـوليس ومرافقيـه مـن جزيرتـه، وفي ظـرف سـبعة أيّـامٍ، كـانوا قـد رسـوا في بلـد **Lestrigons**. كان يسكنه عمالقة يتغـذّون عـلى لحـوم الـبشر ويصـطادون الغربـاء بالخطاطيف مثل سمك التّونة، لكي يحملوهم إلى وليمتهم المرعبـة. نعلـم مـا الـذي أصبح عليه **Lestrigons** في رواية «عوليس» لـ«جويس **Joyce**»: والنّهمون في مطعم برتون **Burton** في مدينة دوبلين **Dublin**، «ذئاب تبتلع طعامها المسـيخ**، العيـون جاحظة، يلوون شواربهم المبلّلة». آكلو «غوته» ليسوا بحاجـة إلى لحـمٍ بشريٍّ؛ كـان يكفيهم القليل من المال (كاتب المحكمة)، أو أن يحظـوا بـبعض الاهـتمام (محـافظ المدينة). أمّا بالنّسبة إلى المزعجين، فلن يعرفوا أبدا لماذا تصرّف بهذه الطّريقة.

المقطع مهمّ لأكثر من سبب. إنّه مثـالٌ واضـح عـن العبـارة الأسـطورية. تتجلّى الأسطورة على سطح النّص، لصالح ذكـرى أسـطورية. يوجـد التّماثـل بـين شخصـيّةٍ وشخصـيةٍ (بـين عـوليس والــ **Lestrygons**، وبـين «غوتـه» وسكّان ضفاف بحيرة «غارد»)، وبين مقرّ ومقـرٍّ آخـر (المـرسى الـذي رسـت فيه سفينة عوليس، ومرسى **Malcésine** الذي دُفع إليه الزّورق الـذي يقـلّ

---

* في الأسطوريات الإغريقية، هـم شـعب شرسٌ ذُكـر في الأوديسـا، أقـرب إلى العمالقـة منهم إلى البشر. (المترجِمة)

1) ***Voyage en Italie*, p: 175.**

** المسيخ **fadasse**: طعام لا طعم له، أو لا ملح فيه. (المترجِمة)

المسافرين إلى إيطاليا)، وبين البحر والبحيرة. هذا التّماثل الأخير الأكثر حساسية أيضا في ألمانيــا، كانــت قــد أعدّتــه مرجعيــة لفرجيــل، مــرورا بوســاطة «فــولكمان **Volkamann» (Fluctibus et fremitus resonaus Benace marino)**. إنّهـا تتطابق مع فعل السّخرية الذي ورد سابقا بخصوص مؤلّف «رسائلُ إيطاليا ***Lettres d'Italie***» للرّئيس «دو بروس **Brosses**» (البحيرة التي تعني البحر)، ولكن مع شيء آخر أيضا صدم كلّ المسافرين:

هو حركة الأمواج على البحيرات الإيطالية. يمكن أن يصبح السّـفر عـلى البحـيرة بمحطّاته إذن، طريقةً أوديسيةً تبيّن مخـاطر الإبحـار. نفكّـر بــ«هـوراس **Horace**» وبـ«لوكريس **Lucrèce**»: تتحقّق العبارة الأسطورية عـن طريـق عـودة مـا، أي عـن طريق نوع من تكرار المغامرة البشرية. على بحيرة «غـارد» -«بونـاكوس **Benacus**» القديمـة-، لا نبحـر دون خطـر، وكـذلك الشّـأن في روايـة « ***La Chartreuse de Parme***»: يمكن للبحيرة أن تكون مقرّا لنزهات عذبة دون شكّ، أو حفلات سـعيدة، ولكن لمرّتين أو ثلاثا في السّنة فقط. كاد «فابريس» حين كـان طفـلا «جريئـا مقـداما متّقدا في ملذّاته، أن يغرق في البحيرة»[1]. وحين كـبر، أصـبحت هنـاك أخطـار أخـرى تهدّده: هؤلاء الـ **Lestrygons** الذين هم النّمساويون، أو مخلوقاتهم، أبوه، وأخـوه، ورجالهما.

ليس هذا مجرّد شـهادة عـلى عهـد. اسـتعاد «غوتـه» و«سـتاندال» عـنصرا أسطوريا من أسطورة البحـيرة - مركّبـا مـرغَما، عـنصرا بنائيّـا يتعلّـق بالطّريقـة التي بدا بها أنّ البحيرة كانت دائما مبعث خوفٍ للبشر. إنّها ميـاه نائمـة، ولكـن يمكن أن تستيقظ. البحيرة مليئـة بالتّهديـدات وهـي باسـمة؛ لـيس مـن قبيـل

1) Ed. cit, p: 30 (chap. II).

الصّدفة أن جعـل اللاّتينيـون مـن بحـيرة مـا، هـي بحـيرة **Averne**، مـدخلَ العـالَم السّفلي. حدثت كارثة في الكاميرون سنة 1986، تثبت بـأنّ هـذه الطّريقـة لتصـميم البحيرة ليست غير مبرّرة تماما. حورية البحر المغوية والمقلِقة في الوقـت نفسـه، هـو تجلٍّ آخر لهذا الخوف الذي يبقى مرتبطا بالبحيرة.

يصبح هذا الخوف أكثر حساسية لدرجة أنّ منـاظر البحـيرات أُخـذت عـلى أنّهـا جنّة نعيم. اقترح ذلك اقتباس «باشلار» الذي ذكرته من قبل. والنّصوص التي وظّفتُها ستؤكّده كلّها. يكتشف المسافر في «رسائل إيطاليـا» للـرئيس «دو بـروس»، -بعـد أن جـذّف ضـدّ ريـاح معاكسـة، كـما لـو أنّ «بعـض الــ **Lapon** قـد عقـد عهـدا مـع الشّيطان»-، بفرحةٍ «هذه الجُزُر السّعيدة» التي هي جُزُر بورومي **Borromées**[1].

كما اكتشف «غوته» -بعد أن عبر فوضى الصّخور وأشار إلى أنّ الرّياح لا تزال تعصف على البحيرة-، نوعا من الجنّة فوق الأرض: «إنّه البلد الـذي وُجـد فيـه اللّيمـون مـن قبل» (**Wo schon zitronen wachsen**). ذلك الذي اشتهاه «**Mignon**» في رواية «السّيد فيلهالم **wilhelm Meister**». هو إذن منظر من العهد الذّهبي، كـما يمكـن للاقتباس الفرجيلي أن يشير إلى عهد ساتورن.

ولا يختلف الأمـر في روايـة «***La chartreuse de Parme***» عـمّا سـبق. حلم يقظة الكونتيسّة «بييترانيرا **Pietranera**» على بحيرة «كوم»، هو حلـم «روسوي *** Rousseauiste**» عن منظر قبل عهـد النّـار: بحـيرة «كـوم» غـير محاطة، مثل بحيرة جنيف بقطع أرضـية واسـعة مزروعـة: الـتّلال المجـاورة مكسوّة بـ«باقات الأشجار المزروعـة عشـوائيا». دون أن تـدلّلها يـد الإنسـان

---

1) Ed. cit, p: 81.

* روسوي **Rousseauiste**: نسبة إلى «جان جاك روسو».(المترجِمة)

«**rendre du revenu**». «كلّ شيء نبيل ورقيق، كلّ شيء يتحدّث عن الحب، لا شيء يذكّر ببشاعة الحضارة»[1]. ولكن قد يكون الأمر ها هنا «محافظة على كلّ أوهام «تاسو **Tasse**» و«لاريوستو **Larioste**»». تضيف كلمة «أوهام» ظلاّ للّوحة. تذكر القصيدة الرّعوية المتبقّية بقصيدة رعوية مفقودة. توصّل «فابريس» إلى النّتيجة نفسها حين نظر من أعلى برج كنيسة غريانتا **Grianta**:

امتلأت قوارب كثيرة بقرويّين عائدين إلى Bellagio**، وإلى** Menagio **وقرى أخرى واقعة على البحيرة؛ ميّز «فابريس» ضجيج كلّ ضربة مجداف: هذا التّفصيل البسيط جدّا، مبهج في انتشاء؛ تتكوّن فرحته الحالية من كلّ الألم، ومن كلّ الإزعاج الذي يجده في دورة الحياة المعقّدة. لقد كان سعيدا، في هذه اللّحظة بأن قام بجولة على هذه البحيرة الجميلة الهادئة التي تعكس عمق السّموات تماما!**[2].

ولكن على بُعد خطوتيْن، سيفرّ قريبا بصعوبة كبيرة من الدّرك.

حتّى نزهة «بايل **Beyle**» الخيالية سنة 1817 على البحيرة «ماجور» تُعرض على أنّها قصيدة رعوية ناقصة. نسمةٌ، شمسٌ، صمتٌ؛ «فقط نسيمٌ ***un venticello*** صغير من الشّرق، يأتي من وقت لآخر لكي يحرّك صفحة المياه». ولكنّ المجادلين الذين يتحدّثون عن الأدب، أخذوا يناقشون التّاريخ المعاصر، وحين دخل «بايل» منزل «مالزي **Melzi**»، فقد رفض -كمن أصيب بعدوى- أن ترى عيناه أجمل منظر يمكن أن يوجد في العالَم بعد خليج «نابل»، لكي يكتب في عُجالة ملخّص هذه النّقاشات...

---

1) Chap. II, p: 27.

2) Chap. IX, p: 179.

منح «ستاندال» اسم «**Laghistes**» للواجهتيْن المائيّتين لبحيرة «كوم» وبحيرة «ماجور»[1]. فإن كان يحبّهما، وإن كان يحلم حين يراهما بأناس العهد الذّهبي، فلإنّه يعلم بأنّنا نحيا في عهد الحديد. كانت أحلام اليقظة هذه، وخيبة الأمل هذه أيضا أحلامَ يقظة «البُحيريّين ***Lakists***» الحقيقيّين: أحلام يقظة «وردزورث **Wordsworth**» الشّهيرة عن «النّرجس ***Les daffodils***» هي أحلام يقظة عن الذّهب، ولكن هي صورة عن الذّهب أيضا في أزمنة التّعاسة[2]. إنّها أحلام يقظة هذين البُحيْرِيَّيْن الآخريْن اللّذيْن كانا «غوته» و«ستاندال».

---

1) *Rome, Naples et Florence* (1826), dans *Voyage en Italie*, éd. Cit, p: 426.

2) «*for oft, when on my couch I lie*
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
***Which is the bliss of solitude*;**
And then my heart with pleasure fills,
***And dances with the daffodils*.»**

أسطورة أورفيوس

فـي «أوريليا *Aurélia*»

بعـد دراسـات «جـان ريشر **Jean Richer**» الرّصـينة («تجـارب وإبـداعات ***Expériences et créations***»، مطبعة **Hachette**، **1963**)، وخاصّـة الصّـفحة 512 **sq**، من «أورفيوس الجديـد في العـالَم السّـفلي ***Le nouvel Orphée aux enfers***»، ودراسات «بريان جودن **Brian Juden**» (التّقاليـد الأورفيـة والنّزعـات الصّـوفية في الرّومانسية الفرنسـية ***Traditions orphiques et tendances mystiques dans le romantisme Français***) «**1800- 1850**»، الصّادرة عن دار نشر «كلينكسـياك **Klincksieck**»، **1971** وخاصّة الجزء الخامس، الفصل السّادس، سهام النّور- جـيرار دو نرفال)، وبعد اقتراحات «شارل بودوين **Charles Baudoin**» (جـيرار دو نرفـال أو أورفيوس الجديد في «بسيشه ***Psychée***» جانفي 1947) و«جيرالد شيفر **Gérald Schaeffer**» (في «الرّحلـة إلى الشّرق لـ«نرفـال»، دراسـة في البنيـة ***Le voyage en Orient de Nerval, Etude de structure***»، الصّادرة في «نوشاتيل»، عـن دار نشر **La Baconnière**، سنة 1967)، أتردّد في تنـاول موضـوعٍ يمكـن أن يؤخـذ عـلى أنّـه مبتَذَلٌ. أقوم بذلك دون أدنى شعور بالمنافسة ولاختبار منهجٍ، أكثر منه أمـلا في إثـراء الأبحاث المتعلّقة بـ«نرفـال» لأنّهـا ليسـت بحاجـة إلى إثـراء. تسـمح «أوريليـا» بـأن ننطلق من نتوء أسطوريٍّ لاحتضان تغييرات الأسطورة في المطاوعات اللاّنهائيـة التـي يضمنها لها النّص الأدبي، بأن تكون حسّاسة لإشـعاعٍ يبقـى إشـعاع الأسـطورة نفسـها على الخصوص.

لا تحتوي «أوريليا» إلاّ على إشارة صريحة لأسطورة أورفيوس. ومثلما قال «بريان جودان» حقّا، «في بنية العمل الأدبي، إنّه المَعْلم الحقيقي الوحيد -الذي يكون قد أضيف بعد الكتابة- والذي يقترح مقارنة مع سوء حظّ أورفيوس»[1]. يتماشى هذا النّتوء الأسطوري مع الكتابة المنقوشة في الجزء الثّاني: «يوريديس!، يوريديس!»، وجودها واضحٌ، وواضحٌ جدّا حتّى في هذا المكان لدرجة أنّه يمكننا أن نكون محبطين من القيام بدراسة يمكنها أن تصبح حشوا، أودّ رغم ذلك أن أضع ثلاثَ ملاحظاتٍ.

في البداية، لا يتماشى هذا النّقش مع إعارةٍ معيّنة. كما أنّ «نرفال» لم يشعر بأنّه ملزَم بأن يضع اسم مؤلِّفٍ، مثلما فعل «ألويزيوس بارتراند **Aloysius Bertrand**» إلى حدّ التّخمة في «شبح اللّيل ***Gaspard de la nuit***»، أو اسمَ عملٍ مثلما فعل هو نفسه في مستهلّ «القصور البوهيمية الصّغيرة ***Les petits châteaux de Bohême***» («الرّاعي الوفي ***Pastor fido***») أو في مستهلّ «باندورا ***La pandora***» («فاوست ***Faust***»).

ومع ذلك، يمكن للمرء أن يفكّر بشكل أكثر تحديدا في نداء أورفيوس المتكرّر ليوريديس في أوبرا «غلوك **Gluck**»، إنّه النّداء الأوّلي الذي تردّده تدخّلات الجوقة، أو الصّيحة الشّهيرة، بعد الاختفاء الثّاني «فقدتُ يوريديسي» التي «أصبحت في ذلك العهد رمزا لأوّل تشويق للرّوح الرّومانسية، وأصبحت بالنّسبة إلى «نرفال» التّعبيرَ نفسه عن الحبّ الذي يتلاشى»[2]. يرجع «نرفال» مرّاتٍ عدّة إلى كُتيِّبِ «بيار- لويس مولينز **Pierre – Louis Molines**»، ولا يمكنه ألاّ يتعرّف على هذا النّغم المتفرّد في حفلات الإنشاد. تأخذ «أوريليا» إذن منعطفا «أوبيراتيا». نجد النّشيد

---

1) *Op. cit*, p: 656.

2) *Ibid*, p: 659.

مُقحَما فيها، مذكّرا بنشيد «أدريان **Adrienne**» في «سيلفيا **Sylvie**»، «صوتُها النّدي، والثّاقب، تحجبه قليلا مثل صوت بنات هذا البلد الضّبابي»: بازدياد قوّتها وامتدادها، كانت تتحوّل، وكانت تجعل النّشيد ينتقل من نشيد شعبيٍّ إلى نشيدٍ إيطاليٍّ. أخذت «سيلفي» تغنّي هي الأخرى بنغمات الأوبرا، وتتكيّف معها ومع صِيغها. وبالفعل، كانت «أوريلي **Aurélie**» هي الممثّلة في الأقصوصة، تماما مثلما كانت «أوريليا».

دون الرّجوع حتّى إلى الأوبرا، ينبغي أن نتذكّر ظاهرة الصّدى. يتيه نداء أورفيوس في صدى ساخر أقلّ منه مأساويا: اسم المحبوب يبتعد في الوقت الذي يبتعد فيه المحبوب نفسه، هذا الدّخان الذي يختفي، كما يقول «فرجيل» في «القصائد الرّيفية»[1]، إذ يُسجّل نداء «يوريديس! يوريديس!» في بداية الجزء الثّاني من «أوريليا»، ومثلما هو في الأسطورة، في لحظة اختفاء يوريديس للمرّة الثّانية:

مرّةً أخرى اختفتْ!

كلّ شيء انتهى، كلّ شيء قد مضى!

مثلما هو الشّأن في أسطورة أورفيوس، فُقدت أوريليا مرّتين. لقد نقل الفصل السّابع من الجزء الأوّل، نبأ الاختفاء الأوّل الذي عُلِم في وقت متأخّر («لم أعرف ذلك إلاّ مؤخّرا، كانت أوريليا قد ماتت»). يؤكّد الفصل الأوّل من الجزء الثّاني دلالة الصّرخة التي سُمعت في نهاية الجزء الأوّل، وحيث اعتقد السّارد أنّه تعرّف فيها على «صوت أوريليا ونبرتها».

ستكون كلمة «فُقِدتْ» أساسَ حُلمِ يقظةِ «نرفال» حول أسطورة أورفيوس في «أوريليا». ومن الأرجح أنّ هذه الصّفة تنحو نحو استبدال

1) IV, 499-500 «(…) *ex ocults subito, ceu fumus in auras commixtus tenuis, fugit diversa.*»

اسم يوريديس في النّص الذي تبرهن الأسطورة فيه على هـذه المطاوعـة التـي هـي ضمان إبداعٍ كبيرٍ.

إنّها تتجلّى أوّلا، في الفصل الخامس مـن الجـزء الأوّل، والحقيقـة أنّهـا أكـثر لفتـا للاهـتمام مـمّا يجعلـه فصلَ المطاوعـة نفسَـه: مطاوعـة الحلـم، سـيّد الانسـلاخات الأعظم. يبدأ هذا الفصل بـ«كلّ شيء تغيّر شكله من حولي». اتّخذ حُلمُ اليقظة زخما تصاعديا خالصا ليصيب المتخيِّلَ نفسه بالدّوار. لدى السّارد انطباعٌ بأنّ قارئه قد غـيّر مظهره. أصبح منظر الفلاندر* الرّيفي منظرا حَضَريا، الشّوارع دون نهاية، مـع أكـوام من المباني التي تأخذ مظهر الجبال أو الطّبقات (وهو انسلاخ آخر). يرى الحالِم شعبا يعجّ بالنّساء والأطفال والشّباب بثياب بيضاء يمكن أن تظهر كذلك مصـبوغة بـألوان زاهية، حين يريد الدّليل ذلك، ولكن في الوقت الذي يشعر فيه بوجود هذه الكائنات الفاتنة، تختفي. تذكّرنا الحركة بحركة اختفاء يوريديس للمرّة الثّانية عند «فرجيـل»، وبالـ«***Jam***» الأوفيدي في الكتاب العاشر من «الانسلاخات»:

ومن دون جدوى يتسارع النّساء والأطفـال مـن حـولي للإمسـاك بي. سـبق وأن تلاشت أشكالهم السّاحرة خليطا من البخـار؛ هـذه الوجـوه الجميلـة تصـفرّ، وكـذا هذه الملامح القويّة، وهذه العيون البرّاقة تضيع فـي ظُلمـة حيـث لا تـزال إشراقـة بريق ابتسامة أخيرة.

لأنّ يوريـديس هـي التـي فُقـدت حقّـا، أو أوريليـا. في مِيتـة يوريـديس الأولى في الأسطورة شيء من الغموض الذي يتيح للشّـاعر بالفعـل هامشـا مـن الابتكار. سمح «أوفيـد» بـأن يُعـرض زواج أورفيـوس ويوريـديس عـلى أنّـه لم

* الفلاندر أو الفلاندرز **Flandre**: هي بلـد طيـور النّحـام **Les Flamands**، أصـبحت إحدى بلديات منطقة بلجيكا. وتمتـدّ الفلانـدر تاريخيـا وجغرافيـا في فرنسـا (الفلانـدر الفرنسية)، وهولندا (الفلاندر زيلاندا).. (المترجِمة)

يكن محلّ ترحيب من طرف «هيميني **Héménée***»: ينفتح الكتاب العاشر من «الانسلاخات» على فرار «هيميني»، متدثّرا بمعطفه الزّعفراني. الطّقوس تدقّ زيفا، ونتنبّأ حتّى أثناء الاحتفالات بأنّ كارثةً ما تكاد تقع. كما أنّ موت أوريليا يتدخّل في جوّ من النّقاشات التي لا تبشّر بالخير. كانت أوريليا قد فُقدت حتّى قبل موتها («امرأة عشقتها وقتا طويلا، والتي سأدعوها باسم أوريليا، كانت قد فُقدت بالنّسبة إليّ»).

استطعنا أن نتصوّر أضرارا من الطّرفيْن. استسلم متحرّرو «أوفنباخ **Offenbach**» لذلك بفرح كبير: أورفيوس قلق جدّا بشأن فرقة طيبة، وحفلة العزف على الكمان التي لا تُطاق؛ أمّا يوريديس فتخونه مع «أريستي **Aristée**». في «أوريليا»، يظنّ الحالِم أنّه مرتكب «ذنبٍ» كان أصل هذا الضّياع نفسه، ولا أمل له في المغفرة، لقد ألقى بنفسه في حياة البذخ التي لم تزد غلطته إلاّ تفاقما. لقد اعترف حتّى بأنّ ذنبه هو حبٌّ جديد، لم يكن سوى خيانة أخرى في حقّ أوريليا. يحدث السّماح بالعودة التي تحصُل بوساطة هذه «السّيّدة» في جوّ لا يتوقّف فيه هاجس موت أوريليا المقبل عن التّفاقم: مصادفة رقمية، وحُلمٌ تظهر فيه «كآبة» «دورر **Dürer**»، وتمثال نصفيٌّ لامرأة ملقى على الأرض، كلّها تكفي للإعداد للنّبإ الرّهيب الذي ينفجر في الفصل السّابع من الجزء الأوّل: «أوريليا قد ماتت». أضاف «نرفال» إلى الأسطورة إذن، إمّا متّبعا اقتراحات الأب «تيراسون **Terrason**» في «سيتوس ***Séthos***»، أو مستسلما لانحدار الحلقات: أوريليا مدفونة داخل قبر، يبحث فيه الحالِم عبثا عن قبرها (**I,9**). حتّى الحلم لا يسمح له باستعادة صورتها المفقودة، لدرجة الخوف من أن يكون قد سمح

---

* هيميني **Hyménée ou Hymen**: هو إله الزّواج في الأسطوريات الإغريقية. (المترجِمة)

بأن يُسرق هو وأوريليا وصورتها. في اللّحظة التي أراد فيها درء المنافس أو المنافسين، رفع يديه «لكي يطلق إشارةً بدا له بأنّ لها قوّة سحرية»، سُمعت صرخة أوريليا، صرخةُ يوريديس التي فُقدت إلى الأبد هذه المرّة (**I,10**).

في الجزء الثّاني من الأقصوصة، سيأتي النّعت «مفقودة» لتعيين كلمة أخرى. سيأخذ أهمّية معتبرة: «الرّسالة الضّائعة **II,1**) «***La lettre perdue***). ثلاث ملاحظات تصبح ضرورية.

أوّلا، يحدث كلّ شيء كما لو أنّ «نرفال» يبحر بعيدا في أسطورة أورفيوس. من المعروف جدّا أنّ قصّة أورفيوس ويوريديس ليست سوى حلقة متأخّرة، تحمل سمة عبقرية «فرجيل»، حتّى وإن لم يكن - شاعر الـ«القصائد الرّيفية» مثلما بيّن «جاك هورغون **Jacques Hourgon**»- مبتكرَها -إن صحّ القول-. في المقابل، ارتبط أورفيوس المصري في فترة متقدّمة جدّا، باختراع حروف الألفبائية (كان «هيرودوت»، و«أفلاطون» صدى لهذا التّراث). لقد استولى عليها السّحر والتّنجيم، استعاد «نرفال» هذا التّراث إذن، في الجزء الثّاني من «أوريليا». ولكنّ كتُبَ القباليّين* نفسها تجعله مستاءا: «ومع ذلك، قلتُ لنفسي، من المؤكّد أنّ هذه العلوم مخلوطة بأخطاء إنسانية. الألفبائية السّحرية، لم تصلنا الهيروغليفية الغامضة إلاّ ناقصة ومغلوطة، إمّا بفعل الزّمن، أو بفعل هؤلاء القباليّين أنفسهم الذين يخدمهم جهلنا، فلنجِدِ الحرف الضّائع أو الرّمز الممحو، ولنُعِد تشكيل المجموعة المتنافرة، وبذلك سنتمكّن في عالَم الأرواح»(**II,1**). هكذا يتجلّى ما يمكن أن نسمّيه طموحا أورفيّا ثانيا في «أوريليا»، إنّه يحتلّ الجزء الثّاني

* القباليّين **Cabales**: من القبلانيّة **Kabbale**: تفسير اليهود للتّوراة، صوفيّا ورمزيّا حسب التّقاليد كما كان القدامى يفعلون (المترجِمة).

من الأقصوصة، ولكن إن صحّ القول، لقد منحت معناها فعلا إلى حركة الرّحلة نحو الشّرق التي لا تُقاوم، والتي تجلّت منذ الجزء الأوّل.

في نصّ «أوريليا»، تدخل حروف الألفبائية مثل لعبة كلمات لا إرادية، في منافسة مع الرّسائل -بالمعنى الرّسالي للكلمة-، كانت بعض هـذه الرّسـائل مصريـة أيضـا، أي مكتوبـة في مصر: «**مـع شيء مـن الفـرح، اسـتطعتُ أن أرتّـب فــي أدراجـي رُكـام ملاحظـاتي ومراسـلاتي الحميمـة أو العامّـة، الغامضـة أو الشّـهيرة. مـثلما شـكّلتها عشوائية اللّقاءات أو البلدان البعيدة التي عبرتُهـا. فــي لفافـات محكمـة الإغـلاق أفضل من الأخرى، أجد رسائل عربية، وقطعا أثريـة مـن القـاهرة وإسـطمبول. يـا للسّعادة! يا للتّعاسة القاتلة! هي الأحرف المصفرّة، هذه المحاولات الممحوّة، هـذه الرّسائل النّصف مكوّمة هي كنـوز حبّـي الوحيـد... لنقـرأ مـن جديـد... كثـير مـن الرّسائل تنقص، كثير غيرهـا ممـزّق أو مخـربش؛ هـذا كـلّ مـا أجـده**»(**II,6**). هـذا الإعلان متبوعٌ بسطر من النّقـاط وبفجـوة ظـاهرة أقلقـت النّـاشرين الأوائـل، كـما أقلقت نقّادَ البارحة واليوم. حاول كلٌّ من «تيوفيل غوتييـه **Théophile Gautier**» و«أرسان هوزاي **Arsène Housaye**» أن يملآ الفـراغ بواسـطة «رسـائل إلى أوريليـا ***Lettres à Aurélia***». ولكنّ حركة النّص كانـت في غنًـى عـن ذلـك. يظـن «نرفـال-أورفيوس» أنّه استعاد شيئا من الماضي اليوريديسي، وها هو هذا الشّيء يفلـت منـه. إنّها حركة «***Jam***» نفسها التي أشرتُ إليها سابقا.

وأخيرا، دون شك، هل سيكون مبكرا أن نـرى في «أوريليـا» تطبيـقَ مبـدأ «مالارمي» الذي يكون النّص حسـبه توسـيعا للرّسـالة. ولكـن هـل يمكننـا أن نثبـت عـلى الأقـلّ، أنّ الاسـم المفقـود هـو أصـل الأقصوصـة نفسـه. «امـرأة

عشقتها وقتا طويلا، سأدعوها باسم أوريليا، فُقِدت بالنّسبة إليّ»(**I,1**). ينبغي استعمال الاسم المستعار بالتّوازي مع يوريديس المفقودة ومع الرّسالة المفقودة، حتّى لو صار هذا الاسم المستعار هو العنوانُ نفسه. وربّما لا يعبّر العنوان عن شيئ سوى هذا الفقدان.

ما الذي يشعّ في «أوريليا» إذن؟ أورفيوس؟ أم يوريديس؟ سأقول بالأحرى «هو غياب» -غياب اسم أُشير إليه من قبل في العنوان نفسه-. المسافة التي توجد في اسم يوريديس نفسه (***eurus*** تعني الواسع) هي مسافة الفقدان، ومسافة الموت. هي بالنّسبة إلى الكاتب أيضا مسافة ما يتعذّر الحصول عليه، إذا كان أورفيوس مسمًّى في «***El Desdichado***»، فإنّ يوريديس ليست كذلك: إنّها على الأكثر معيّنة على أنّها «القِدّيسة» التي يحاول الكاتب أن يجد فيها الأنفاس، مثل «الجنّية» التي يحاول أن يقلّد صيحاتها. إذا كانت هذه الـ«محاكاة» تؤدّي إلى شعريةٍ حقيقية، وإذا كانت يوريديس المفقودة قد استُعيدت هذه المرّة، فلن يُعثر عليها إلاّ في اندثارها ذاته: «يوريديس! يوريديس!»، إذا كانت تشعّ، فإنّها لن تستطيع أن تشعّ إلاّ بـ«شمسٍ سوداء». لكي نبيّن قوّة الإشعاع هذه لأسطورة أورفيوس في «أوريليا»، فالأفضل دون شكّ هو زيادة التّقريب بين الصّوناتا الأولى من «الأوهام ***Chimères***» والأقصوصة.

لكي يجد «المظلم» والحالِم النّورَ، فهما بحاجة إلى مرشد. هذا المرشد هو نجمة، تلك التي تتحدّث عنها «الورقة الأخيرة» من «سيلفيا ***Sylvie***» المكلّفة بإعلان نهاية الرّعوية مثلما هو الشّأن في خرافة أورفيوس ويوريديس:

آرمننونفيل **Ermenonville**! هي البلاد التي لا زالت تزهر فيها الرّعوية القديمة -التي تُرجمت مرّة أخرى حسب «غريسنر **Gressner**»- لقد فقدتَ

نجمتَكَ الوحيدة التي كانـت تـومض بالنّسـبة إليّ ببريـق مـزدوج. أزرق، ثـمّ زهـريّ بالتّناوب مثل نجم الدّبُران المخادع، لقد كانت «أدريـان **Adrienne**» أو «سـيلفيا»، لقد كانتا نصفيْ حبٍّ واحد. كانت إحداهما المثالية، والأخرى الحقيقية الرّقيقة.

هـذا الـنّجم ميّـت في «***El Desdichado***». أمّـا في «أوريليـا»، فترتـبط النّجمـة بالموت -بعدما بُحـث عنهـا وعـثِر عليهـا في السّـماء- (**I, 2**)، لأنّهـا إمّـا أن تسـهم في الموت، وإمّا أن تعدّ له. في الجزء الثّاني، يتثاقل اللّيل، وسيسمح انطفاء جميع النّجوم للشّمس السّوداء بأن تسطع.

حين وصـلتُ إلى سـاحة الكونكـورد **La concorde**، كـان تفكـيري منصـبّا عـلى تدمير ذاتي. في عدّة مرّات، اتّجهتُ نحو نهر السّين، ولكنّ شيئا مـا كـان يمنعنـي مـن إتمام هدفي. كانت النّجوم تلمع في السّماء، وفجأة بدا لي أنّها انطفأت دفعـة واحـدة مثل الشّموع التي رأيتها في الكنيسة. اعتقدتُ أنّ الأزمنة انتهت، وبأنّنا نلامس نهاية العالم المعلن عنها في سِفر الرّؤيا للقدّيس «يوحنّا **Jean**». ظننتُ بأنّني رأيتُ شمسـا سـوداء في السّـماء المقفـرة وأنّ كوكبـا أحمـر مـن الـدّماء فـوق قصر «التّـويلري **Tuileries**». قلتُ لنفسي: «اللّيل الأبديّ بدأ، وسيكون مرعبا. ما الذي سيحدث حين يدرك النّاس بأنّه لن تكون هناك شمس؟» (**II,4**).

لقد قلنا في كثير مـن الأحيـان، بـأنّ الإرداف الخَلفـي للشّـمس السّـوداء أتى مـن الرّومانسية الألمانية، من حلم «جان- بول **Jean -Paul**» على الخصوص. ولكن علينا أن نذكّر بأنّها كانت دائما شمسا معكوسة في العالَم الجهنّمي، السّلبيّ لعالَمنـا: عنـد «دانتي»، وعند «ميلتون»، وكذلك عند «هيجو» («شمسٌ بشعة سوداء، مـن حيـث يشعّ اللّيل»).

ها هو أيضا منظر دون شمس («دون شمس **sans soleil**»، سيكون عنوانَ سلسلة من الأنغام لـ«موسورغسكي **Moussorgski**»، المتأسّف على الخصوص). إنّه في الفصل السّادس من الجزء الأوّل، مشهد النّساء الثّلاث، كنتُ سأقول الغزّالات الثّلاث، لأنّهنّ في الوقت نفسه نساء اللّيل الثّلاث في «النّاي المسحور ***La flûte enchantée***» (أو في «أسرار إيزيس ***Les mystères d'Isis***») والغزّالات الثّلاث. تقوم إحداهنّ وتتّجه نحو الحديقة:

كلّ واحد يعلم أنّنا لا نرى الشّمس في الأحلام مطلقا، حتّى وإن كانت لنا عادة الإدراك لضياء أكثر قوّة. الأشياء والأجساد تضيء من تلقاء ذاتها، رأيتني في منتزهٍ صغير يمتدّ حيث تمتدّ تعريشات على شكل مهودٍ محمّلة بعناقيد ثقيلة من العنب الأبيض والأسود (...).

التّشابُه مع أبيات «***El Desdichado***» يفرض نفسه: «والتّعريشات حيث تتحالف الكرمة مع الدّالية». غير أنّ الأمر يتعلّق بجنّة مفقودة مضيئة، تضيئها شمس سوداء لأنّها كانت مضيئة وهي الآن مفقودة. نفكّر في منزل «سيلفيا» («أرى نافذتها من جديد حيث تعانق الكرمة شُجيْرة الورد»، الفصل الثّالث). لا يتغذّى الحلم بالنّدم إلاّ ليشكّل منظرا طبيعيا مضادّا. هذا الحنين المتجاوَز، والذي يعبّر عنه الموتى أنفسهم أحيانا (في النّشيد الحادي عشر من «الأوديسا» هو العالَم السّفلي وتغيّراته اللاّتينية، وقد تكون معروفة بشكل أفضل عند «نرفال»، وعادة ما يوظّفها.

ليس من قبيل الصّدفة إذن أن وضّح «نرفال»، ومنذ افتتاحية «أوريليا»، نوعا من المطابقة بين العالَم السّفلي القديم والحلم، مع المرجعية الشّهيرة في النّشيد السّادس من «الإنيـاذة ***Enéide***». «أبواب العاج والقرون» هما «بابا النّوم، أحدهما باب القرون، حيث يمنح مخرج سهل للظّلال الحقيقية؛

والثّاني من الفنّ المكتمل، يضيء بعاج يبهر؛ فمن هنا يرسل المدمنون -مع ذلك- أوهام أحلام اللّيل نحو السّماء». يبقى مسار الحلم المعرّف على أنّه طريقٌ في «الموجة السّفلية ***souterrain vague***»، هو المتغيّرة الحديثة للهبوط إلى العالَم السّفلي المعروض في السّطر الأخير من النّص على أنّه الأنموذج لـ«سلسلة الاختبارات» التي يقول الحالِم بأنّه قد اجتازها.

صوِّر هذا المسار التّعليمي «في ليلة المدفن ***Dans la nuit du tombeau***»، في «***El Desdichado***» بصياغة أسطورية غامضة إلى حدٍّ كبير: «وقد عبرتُ نهرَ الأشيرون منتصرا مرّتين». يمكننا أن نتذكّر مغامرتيْن متتاليتيْن (ففي هذا الاتّجاه تجرّنا فَرَضية السّيرة) أو مغامرة واحدة (على أورفيوس أن يعبر نهر الأشيرون في ذهابه وإيابه؛ إنّها الفرضية الأسطورية). سأسمّي «فرضية شعرية ***Hypothèse poétique***» فرضيّة ثالثة، تؤكّدها نهاية الصّوناتا: المغامرة مضاعفة، كانت يوريديس بالتّناوب القدّيسة (القدّيسة «روزالي **Rosalie**» من «إكسير الشّيطان ***Elixirs du diable***» لـ«هوفمان **Hoffmann**»)، والجِنّية (ميلوزين **Mélusine**). يبدو لي أنّه لا توجد مغامرتان لأورفيوس الذي خرج بحثا عن «يوريديسيْن **deux Eurydices**» مثلما استطاع «مينيلاس **Ménélas**» أن يبحث عن «هيلينتيْن **deux Hélènes**»، ولكن يبدو لي أنّ هذه المغامرة مزدوجة. تحدث محاكاة كان ينبغي أن يكون لها أثر سحري، ويحدث تقليد للشّعر الغنائي يستدعي الغائبة، إمّا على طريقة القِدّيسة، وإمّا على طريقة الجِنّية. هذا هو «التّحوير» الذي يتحدّث عنه البيت 13. وكذلك تساؤلاتُ البيت 9 («هل أنا حبّ أم فيبو؟... لوزينيان؟ أم بيرون؟»، كانت تلك التّساؤلات تعديلاتٍ). الـ«أنا» القابل للتّحوير (البيت 9) والمحوّر (البيت 13) في الوقت نفسه، هو المظلم، ولكن المظلم الظّاهر، المظلم المشعّ تماما بنغمات القيثارة.

يتـيح نـصُّ «فرجيـل» ببابيْـه هـذا التّحـوير. وفي النّشـيد الرّابـع مـن «القصـائد الرّيفية»، لا زال أورفيوس مضيئا بغنائه عنـدما يلـج الظّلـمات. يُطـابق العبـور عـبر ظلمات العالم السّفلي لـ«فرجيل» في «أوريليا»، المصحّةَ العقليـة حيـث أغلـق عـلى الحالِم، المجنون مؤقّتا. خلال هذه الإقامة، كانت رؤاه تتفاقم، وتصبح أكثر أسطورية من أيّ وقت مضى. في «امبراطورية الظّلال» هـذه، يقـول «نرفـال»: «بـدا لي الرّفـاق الذين يحيطون بي نائمين، وشبيهين بأطياف العـالَم السّـفلي، إلى غايـة السّـاعةِ التـي بزغت فيهـا الشّـمس بالنّسـبة إليّ. حيّيْـتُ هـذا الـنّجم إذن بصـلاة، وبـدأت حيـاتي الواقعية».

ولكن ماذا يمكن لطلوع الشّـمس عـلى العـالَم السّـفلي أن يكـون سـوى طلـوع شمس مضادّة؟ القمر، «شمس منتصف اللّيل» هذه التي يتحدّث عنهـا «كلوديـل». تلمع في السّطور السّابقة؛ وبعيدا عن ذلك، تُستدعى النّار السّفلية مطـوّلا. مجازيـا، الشّمس هي «سرّ العـالم». سـواء غنّـى أورفيـوس عـلى القيثـارة، أم نـزل إلى العـالَم السّفلي، فإنّ له القدرة على الولوج إلى هذا السّر الأساس، لتحقيق معجزة الشّـموس هذه.

يمكننا إذن، أن نستعيد الرّمزية الكيميائية التي طوّرها «شـيلينغ **Schelling**» في مؤلَّفه «مدخل إلى فلسفة الأسـطوريات ***Introduction à la philosophie de la mythologie***» (الدّرس الثّاني). «هيلينة» هي «سيلينا»، والقمر هو الرّمـز الكيميـائي للفضّـة. «إليـوس **Ilios**» أو «هيليـوس **Hélios**» هـو الشّـمس، والرّمـز الكيميـائي للذّهب. وحسب «شيلينغ» دائما، أورفيوس هو ذلك الرّجل الموهوب على الخصوص الذي يرقى فوق المألوف، ويعرف كيف يتعرّف على هذه «القوى، والظّواهر، وحتّـى القوانين الطّبيعية التي أمكن أن تكون لها فكرة إسقاط نظرية واضحة لأصل الأشـياء

وعلاقاتها». نفكّر في الجزء الثّاني من «أوريليا» في اكتشاف النّار كأصلٍ، ولكن ربّما نفكّر أكثر من ذلك، في قوّة الكلام، أورفيوس -كما يقول «شيلينغ» أيضا- هو من يبحث عن المسند المميِّز لكلّ شيء بغية التّأكّد من مفهومه أيضا.

تبدأ «*El Desdichado*» بوضع تعريفات («أنا المظلم، الأرمل، غير المعزّى»)، حتّى اللّحظة التي تصبح فيها هذه التّعريفات محلّ تساؤل. نجد النّزعة نفسها في فصل «الجهنّمي **le Tartaréen**» من «أوريليا»(**II,6**): «اعتبرتُ نفسي بطلا حيّا في نظر الآلهة؛ كلّ شيء يأخذ مظاهر جديدة في الطّبيعة، وأصوات سرّية تخرج من النّبتة، من الشّجرة، من الحيوانات، من أكثر الحشرات تواضعا، لكي تحذّرني ولكي تشجّعني». من هنا ينطلق «جان ريشر» الذي يشير إلى كون الشّخصية تقدّم نفسها على أنّها بطلٌ، وتجمِّع «المزاعم البطولية» لـ«جيرار **Gérard**» حوالي سنة 1853[1]. لا يتشكّل موكب أورفيوس من الحجارة والحيوانات والغابات. إنّه مشكَّلٌ من جوهر الحجارة، ومن جوهر الحيوانات، ومن جوهر الغابات، من السّر ومن الموسيقى التي تنبع من الكائنات والأشياء. لذلك، كان ينبغي أن يحدث هذا الحِداد المزدوج، وكان ينبغي أن تكون يوريديس - أوريليا قد فُقِدت مرّتين.

يمكن للتّجلّي إذن أن يكون ملفتا للنّظر في «ما لا يُنسى ***Les Mémorables***»: «نجمةٌ لمعت فجأة وباحت لي بسرٍّ عالَمِ العوالِم. «هوزاناه **Hosanah**»! سلام في الأرض ونصرٌ في السّموات».

المفتاح، إن كان ثمّة مفتاح، هو إذن ذلك الذي يقترحه «جان ريشر»:

---

1) Nerval, *Expériences et créations*,p: 512.

إذا لم ينتصر «نرفال» على الموت، ويُعد يوريديسَه بين الأحياء، فقد أراد على الأقلّ، أن يقتنع بأنّه انطلق من نهاية سنة 1853، واستعاد توازنه نهائيا، وفي الوقت نفسه، أعاد تشكيل انسجام الكون، وحرّر روح العالَم المحبوسة «في الصّخرة الورديـة **La Pierre rose**»[1].

أُبعِدت الشّمس السّوداء لصالح الشّمس الحقيقية، «شمسُ أجملِ أيّامي العجوزِ هـذه» التـي يتحـدّث عنهـا «نرفـال» في رسـالته إلى «جـورج بـال **Georges Bell**» المؤرّخة بـ«ستراسبورغ»، يـوم 31 مـاي - 01 جـوان 1854. مـن الصّـعب أن نـذهب مثلما فعل «براين جـودان»، إلى تفـاؤل مماثـلٍ لتفـاؤل نهايـةِ الكتيِّـب الـذي كتبـه «مولينز **Molines**» لـ«غلاو»، حتّـى وإن كـان «نرفـال» قـد رجـع إليـه. مـع حلقـة «ساتورنين **Saturnin**»، تنتهي «أوريليا» في عالَم مماثلٍ للموت. قرين المسيح («أنـا ظمآن»)، هو أيضا قرين أورفيوس (إنّه يكرّر ما نغنّيـه لـه)، كـما أنّـه قـرين الحـالِم نفسه، سواء مُنِح اسم «جـيرار» أم لا. سـيكون هنـاك إذن أورفيوسـان، أو طريقتـان لعيش مغامرة أورفيوس: عند الموتى، وعنـد الأحيـاء. تشـعّ الأسـطورة إلى غايـة هـذا التّشكيل النّهائي الحميم، ولكنّ إشعاعَها يبقى غامضا. يمكن أن يكون تكـرار الكتابـة المنقوشـة في الجـزء الثّـاني مـن «أوريليـا»، «يوريـديس! يوريـديس!» شـعارا لهـذا الغمـوض، بـالطّريقتيْن -الحيـاة، الحلـم، أو الأسـطورة، الحلـم- لـكي نعـيش مغـامرة أورفيوس.

1) *Ibid*, p: 516.

«صيحات الجِنّية»

تنتهي صوناتا «نرفال» الشّهيرة «***El Desdichado***» على سلسلة من ستّة مقاطع أحادية، حيث يُتوّج استحضار المفقودة بـ«قيثارة أورفيوس». حين وضعتُ عنوانا لهذا «المقطع الختامي»، كنت واعيا بتغيير النّغمة فيه ولربّما المعنى. سأفصل المصطلح الثّاني بشيء من التّناوب، ولذلك سأمحو المقطع الأحادي الأوّل، «و». سأفصل «الجِنّية» عن «القِدّيسة»، على الرّغم من كونهما وجهيْن ليوريديس. سأعلن عن صرخاتٍ يمكن أن تُسمع خارج القصيدة، إمّا قبلها، وإمّا بعدها. ولكنّ هذه العمليات المختلفة تسمح لي بأن أحدّد بشكل أفضل مشروعي الأكثر طموحا من تفسير شطرٍ من الشّعر. سأحاول تحديد طبيعة هذه الصّرخات، وذلك، بأن أسمعها بشكلٍ أفضل في «***El Desdichado***»، وكذا في الخرافات التي تذكّر بها هذا الصّوناتا، وفي قصائد أخرى لـ«أندري بروتون **André Breton**»، و«أوكتافيو باز **Octavio Paz**» اللّذيْن يمدّدانها أو يمدّدان هذه الصّرخات. إنّها وسيلة للتّقارب بين «الأوهام»، و «***Arcane 17***» «**1945**» و«حجر الشّمس ***Pierre de soleil***»، وهي قصيدة رائعة كُتبت في مكسيكو سنة 1957 وتفتتح الطّبعة الفرنسية لديوان «الحرّية المشروطة ***Liberté sur parole***» بترجمة «بنيامين بيري **Benjamin Péret**».

عبقريّة المكان

لا تنفصل الجنّية عن عبقرية المكان، نستطيع حتّى أن نقول بأنّها تشكّله. سيّدة بحيرة «**Brecknock**» أو«**Morgane**»، وسيّدة الجزيرة المفقودة،

جزيرة «**Avallon**»، أمثلة توضّح ذلك. «نرفال» حسّاس لذلك، مثلما يؤكّده الفصل الرّابع من الجزء الأوّل من «أوريليا»: يعتقد الحالِم أنّه نُقل على ضفاف «الرّاين **Rhin**» إلى منزل أحد الأخوال الذي كان رسّاما فلمنكيا، وكانت «لوحاته المرسومة معلّقة هنا وهناك، إحداها تمثّل جِنّية هذا الشّاطئ الشّهيرة» (ص: 674)[1].

يحمل المكان تسمية الجِنّية. وهذا ما قد يفسّر ملاحظة «نرفال» على مخطوط «إلوار **Eluard**» للـ«***El Desdichado***»: «ميلوزين أو مانتو» يعود الاقتراحان اللّذان يبدوان مختلفيْن على الأقلّ في ذلك، للظّهور في «الإنيـاذة» (**X, 198 -200**)، يوضّح «فرجيل» بأنّ مدينة مسقط رأسه تحمل اسم «الرّسولة مـانتو». إنّه ابن «مـانتو» ونهر «توسكو **Tuscu**» الذي منحه اسمه. من الصّعب ترجمة «**fatidica**» بـ«جِنّية» لأنّ الجِنّيات وُلدن في العصر الوسيط -كما يُعتقد-. ولكنّنا نتعرّف بسهولة على جذر كلٍّ من «مصير ***fatum***» و«قَدَر ***fata***» في «نبيّة ***fatidica***»، ومنه جاءت كلمتنا «جنّية ***fée***».

اقترح «ألفريد دو موري **Alfred de Maury**» منذ سنة 1843 أنّه يمكن أن نرى في الجِنّيات خلفا للحوريات اللّواتي يُطلق عليهنّ أحيانا اسم ***fatuae***[2]. خاصّية الجِنّية الأولى هي التّصريح، وخاصّةً التّصريح باسم المكان.

اقتُرِحت لاسم «ميلوزين» أصول كلمات مختلفة. ومن بين المخطوطات الميلوزينية السّبعة التي تمتلكها المكتبة الوطنية، مخطوط يحمل عنوان «كتاب لوزينيان ***Le livre de Luzignen***» (لقد طبعه «فرانسيسك ميشال **Francisque Michel**» في نيورت **Niort** سنة 1854)، في حين يحمل

---

1) Sauf indication contraire, les références sont faites à l'édition Lemaître des Œuvres de Nerval, Garnier, 1966.

2) Alfred Maury, *Les fées au Moyen Age*, Ladrange, 1843 ; Laurence Harf- Lancer, *Les fées au Moyen Age*, *Morgane et Mélusine*, *la naissance des fées*, Champion, 1984, p: 17.

مخطـوط آخـر عنـوان «كتـاب حيـاة ميلـوزيني ***Le Livre de la vie de Mellusigne***». ميلوزين هي «والدة لوزيني»، أو بالأحرى «والدة اللّوزينيّين». هـي التـي عملـت عـلى بنـاء المدينـة وقصر «لوزينيـان». يحـدّد «جـان الآراسي **Jean d'Arras**» ذلك في الكتاب المؤسِّس «روايـة ميلـوزين ***Le Roman de Melusine***» الذي نظمه ما بين 1387 و1393. كان المؤلّف هو ناشر الدّوق «جان دو بيري **Jean de Berry**» وموثّقه، ورفيق «دو غاسكلين **De Guesclin**» خلال حرب المائـة سـنة التي استعادت من الإنجليز عددا من حصون مقاطعة «بواتـو **Poitou**» وقصـورها. وهكذا، اكتسب قصرَ «لوزينيان»، وطلب من «جان الآراسي» أن «يكتب رواية» عن تاريخ تأسيس حصن «لوزينيان» والنّسل الذي كان مهدا له. ميلـوزين جِنّيـة مـرّتيْن: إنّها تسمّي المكان، وتنجب أشخاصا يحملـون اسـم «لوزينيـان». يمكـن لهـذا الاسـم وحده أن يكون صيحةً.

دون أن يرجـع «نرفـال» بـالضّرورة إلى روايـة «جـان الآراسي» أو إلى قصـيدة «كولـدورات **Coulderette**» التـي وضـع قافيتهـا قسّـيسٌ مـن لـوردات «بارتينـاي **Parthenay**» في بداية القرن الخـامس عشر، فقـد كـان بإمكانـه أن يتـذكّر المقطـع المتعلّـق بـــ«حيـاة رانسي ***La vie de Rancé*** «**1844**) التـي اسـتحضر فيهـا «شاطوبريان **Chateaubriand**» ميلوزين دون أن يذكرها اسما:

لم نعد اليوم نرى هذه المطاردات البيضاء تزحف فـي الظّلال التـي اعتقـد كـلّ من «شارل - كوينت Charles - Quint**» و«كاثرين الميديسيسـية** Catherine de Médecis**» بأنّهما سمعا صوت أبواقها بين أطلال قصر لوزينيان، بينما كانت جِنّيـة طائرة تطلق صيحتها[1].**

1) Chateaubriand, *Atala*, *René*, *Vie de Rancé*, éd. Henri Guillemin, Milieu du monde, n° 13, p: 319.

لا تُذكر ميلوزين اسما، سواء في نصّ «نرفال» أو في نصِّ «شاطوبريان». يجعل رفض الاسم في لمعانه هذه الفجوة أكثر حساسية. ولكن يكفي ذكر المكان واسم المكان لكي تصبح ميلوزين حاضرة. لقد أدرجها «نرفال» منذ البيت التّاسع من « ***El Desdichado***» حين تسلّل لوزينيان بين «حب **Amour**» و«فيبو **Phébus**» من جهة، و«بيرون» من جهة أخرى. تدين جغرافيا «نرفال» السّحرية (لكي نستعمل عنوان مقال «جان- بيار ريشار» في «الشّعر والأعماق ***Poésie et profondeur***») بسحرها إلى اسم المكان، وهذا الاسم وحده يستدعي حضور الجِنّية.

لقد خسر المحروم أرضه واسمه. لا تنفصل هاتان الخسارتان. لقد عُرّف في البداية على أنّه «أمير أكيتانيا **Aquitaine**»، ثم يبدو أنّه داخَله الشّك. لقد طلب أماكن أخرى«جبل أوكتافيا ***Le Pausilippe d'Auctavie***» (ص 644)، أو «رسائل إلى أوريليا ***Des Lettres à Aurélia***» (ص837)[1]. لقد حلُم بهويات أخرى:

«أ أنا حب أم فيبو؟ لوزينيان أم بيرون؟»

قدّم نفسه مرّة أخرى على أنّه «رايموندين اللّوزينياني **Raymondin de Lusignan**»، زوج ميلوزين حين استعاد «صيحات الجِنّية» على «قيثارة أورفيوس»، دون أن تكون به حاجة حتّى إلى تسميتهما. تبقى التّسمية شفّافة إذا كنّا نجهلها.

ومع ذلك، لم يُعيّن المكان، مثلما لم يُعيّن الاسم في نهاية «***El Desdichado***». يوجد عدد من لوزينيان غربيون مثل «رايموندين»، وعدد آخر من اللّوزينيان شرقيون مثل هذا الـ«غي دو لوزينيان **Guy de Lusignan**»

---

1) Dans les deux textes la phrase est la même: «Je pris par les petites rues derrière Chiaia et je me mis à gravir le Pausilippe au –dessus de la grotte.»

الذي وضعه «فولتير» على الرّكح في «زائير ***Zaire***». نعرف أيضا أطروحة عن الأصول الشّرقية لميلوزين. اقترح «أورسان **Ursin**» في مقال بعنوان «عن ميلوزين ***Sur Mélusine***»، نُشر في ديسمبر 1831 في «حوليات مؤسّسة نانت الأكاديمية ***les annales de la société académique de Nantes***» **(vol. 2, p: 404-418)**، بأنّ الشّعوب الهندو- جرمانية أو السّيتية **scythiques*** هي التي استوردت أسطورة ميلوزين إلى بلاد الغال. كان بإمكان «نرفال» أن يعثر إذن عن طريق ميلوزين على تراب مسقط رأسه، كما كان بإمكانه أن يعثر على الشّرق الذي يطارده. بحثا عن الاسم والمكان، التُمست قصيدة «***El Desdichado***» بين أسماء كثيرة وأماكن كثيرة لدرجة أنّه ليس بإمكان «نرفال» إلاّ أن يتابع قدره كفارس مجهول تائه. أصبح المكان الثّابت متحرّكا. وهو كذلك في الفصل الثّاني من الجزء الأوّل من «أوريليا» حين أراد صديقُ التّائه أن يقوده -بعد سهرةٍ-، إلى منزله:

كان أحدهما يُدعى «بول»، أراد أن يعيدني إلى منزلي، ولكنّني أخبرته أنّني لن أعود. قال لي: وأين تذهب؟، فأجبتُه: نحو الشّرق! (ص: 758).

يمكن للمكان الميلوزيني أن يكون جميع الأمكنة، ولا مكان. سيكون بإمكانه أن يتنقّل نحو الغرب في «أركان *17*»، لو أنّه يتداخل على الأقلّ مع ذكر «آخر الدّنيا **Gaspésie****» الأوّلي، وجزيرة **Bonaventure** والصّخرة بارسي **Percé**. في نهاية الحركة الأولى الكبرى للكتاب، وقبل ذكر صيحات ميلوزين الكبرى التي ستشكّل الحركة الثّانية، رتّب «أندري بروتون» عملية

---

* **Les Scythiens**: مجموعة من الشّعوب البدوية الرّحالة، ذات أصول هندو-أوروبية، عاشت ما بين القرنين السّبع والثّالث قبل الميلاد (المترجِمة).

** اسم جزيرة، ومعناه (نهاية الأرض). (المترجِمة)

انتقالٍ «نرفالية» ذكية. ينعكس أمير أكيتانيا، والبرج المهدّم في وصف «الحجر الـذي يرتفع»، حيث «يتلتفّان تخترقهما كلّ أشعّة القمـر، وسـفوح قـلاع أكيتانيـا القديمـة، وأماكن أخرى»[1]. يؤدّي «بـرج ميليزانـد **Mélisande**» الـذي ينفـتح هنـاك ببدايـة المقاطعة إلى برج ميلوزين. سنبحث عبثا عن ضفاف نهر فون **Vonne**، وعن جدران قصر لوزينيان. ولكنّنا نبحث عبثا أيضا عن أشـجار التّنـوب والبحـيرة الصّـغيرة التـي تخيّلها «بروتون» هناك.

لا يكتفي المكان الميلوزيني بأن يكون متحرّكا. إنّه المكان الذي يجلّ عن المكـان. إنّه يندمج في قصيدة «حجر الشّمس» لـ«أوكتافيو باز»، مع جسد المـرأة، امـرأة نُسي اسمها ينبغي أن نمنحها عددا من الأسماء لكي نتمكّن مـن الـتّضرّع إليهـا. أوّل هـذه الأسماء هو «ميلوزين»:

«نسيت اسمكِ، يا ميلوزين،

يا لورا، يا إيزابيل، يا برسيفونة، يا ماريا»[2]

تبدأ القصيدة بتعويذة مطوّلـة للمكـان لأنّهـا تريـد أن تكـون تعويـذة للجسـد الأنثوي. يمكن أن يكـون المنظـر الطّبيعـي في البدايـة منظـرَ وادي «فـون **Vonne**» العذب:

صفصافة من الكريستال وحَور من الماء

ونافورة في مهبّ الرّياح

وشجرة زُرعت بشكل جيّد وإن كانت راقصه

---

1) *Arcane17*, rééd. Dans la coll «10/ 18», n° 250, p: 55.

2) Octavio Paz, *Libertad boja palabra*, Mexico, Fondo de cultura economica, 1960, p: 240: *Liberté sur parole*, coll. «Poésie-Gallimard», p: 164.

ومسار النّهر الذي ينحني

يتقدّم، يتأخّر، يميل

ولكنّه يصل دائما

ولكن، كلّما تقدّمنا تتضاعف أسماء الأمكنة مثلما تُضاف أسـماء أخـرى إلى اسـم «ميلـوزين»- لـورا، إيزابيـل، برسـيفونة، ماريـا، وهيلـويز **Héloise** أيضـا، وفيلـيس **Phillis** أو كارمن **Carmen**. تؤدّي السّلسلة* **La fugue** إلى نهاية حقيقية للمكان: كريستوفر ستريت ومعاناة الإصلاح (**Passio de la reforma**) وأواكساكا **Oaxaca** وفندق فارنات **Vernet**، وبيدار**Bidart** وبيروت **Perote**، ومدريد (لم يُمـارَس إغـواء الشّرق على «باز» أيضا بقوّة، إلاّ لاحقا). نهاية المكان هذه، هي أيضـا نهايـة للاسـم، لأنّ الاثنين لا ينفصلان هنا أيضا:

أسماء، وأمكنه

شوارع، وشوارع، وجوه، وأماكن، وشوارع

محطّاتُ قطار، متنزّه، غُرَفٌ وحيده

بُقَعٌ على الجدار، وأحدهم يمشّط شعره

وأحدهم يغنّي بجانبي، وآخر يرتدي ملابسه

غُرفٌ، أماكن، شوارع، أسماء، غرف

هذا التّعدّد القريب من الهذيان، لا يغيّر رغم ذلك، الوحدة الأوّليـة التـي تبقـى أساسية.

---

* في الموسيقى الكلاسيكية، و**stretto** يعني مقطع من قطعة أخرى مطابقة لها، إلاّ أنّ الأصوات مختلفة، حتّى يأتي إغلاق. ومن أنّ الـ**stretto** يكون حاضرا في نهايـة القطعـة الموسيقية (المترجِمة).

«كلّ الأسماء اسمٌ واحد/كلّ الوجوه وجهٌ واحد»[1]، واختار «باز» ككتابة منقوشة لـ«حجر الشّمس» الرّباعية الأولى من «أرتيميس ***Artémis***»[2] عودة الثّالثـة عشر في الأولى، في الوحيدة. قصيدة «أرتيميس» هي دون شك، قصيدة عن «القِدّيسة» أكـثر منها عن «الجِنّية». ولكنّ التّقارب يفرض نفسه بين البيت الثّامن:

الوردة التي تحملها في يدها هي زهرة الخطمي*

والفصل السّادس من الجزء الأوّل من «أوريليا»، حيث تظهر للحالِم ثلاث نسـاء يعملن في حجرة، يشبهن الغزّالات الثّلاث، وقد تكـنّ جنّيـات الأقـدار الثّلاثـة ***Tria Fata***، الجِنّيات الأكثر قِـدَما إذن[3]. يحـدّد «نرفـال» في مواضـع أخـرى، بـأنّ هـؤلاء النّسّاجات هنّ «أصابع الجِنّية» (ص: 772)، وتلـك التـي يتبعهـا «يطوّقهـا بسـماحة بذراعه العارية، هي ساقُ زهرة الخطمي الطّويلة» (ص: 773). يحدث إذن انسـلاخ غريب. يصبح جسد الجِنّية منظرا طبيعيا، حديقةً تأخذ مقاساتِ الطّبيعة كاملة:

[...] وأخذت تكبر تحت شعاع ضوء صـافٍ، بحيـث أنّ الحديقـة أخـذت شكلها شيئا فشيئا، وأصبحت المروج والأشـجار طاقـاتٍ مـن الـورود، وأقواسـا لأثوابها؛ بينما طبـع وجههـا وذراعاهـا معالمهـا في غيـوم السّـماء الأرجوانيـة. كانــت تختفــي مــن مجــال نظــري هكــذا، إلى أن تــتجلّى، لأنّهــا تبــدو كــما

---

1) ***todos los nombres son un solo nombre,***
todos les rostros son un solo rostro **(*241/165*)**

2) **Bizarrement orthographié «Arthémia», dans l'édition espagnole, p: 237.**

* هو جنس نباتي صيفي مزهر متعدد الألوان ينتمـي للفصيلة الخبازيـة، ويشـمل مـا يقارب 60 نوعاً. موطنه الأصلي هو الصين وبعض الدول الآسـيوية، ويشـيع اسـتخدامه في الحدائق كزينة. أدخل الخطمي إلى بيئـة أمريكـا الشـمالية في القـرن السـابع عشر. يتميز الخطمي بطـول سـيقانه، والـذي قـد يمتـد مـا بـين 6 إلى 10 أقـدام في الارتفـاع، وبأوراقه الدائرية الشكل المتعددة الفصوص (المترجِمة).

3) **sur ce point, voir Laurence Harf- Lancner, *op*, *cit*, p: 17.**

لو أنّها تـتلاشى في عظمتها الخاصّـة. «آهٍ! لا تهـربي! صرخـتُ، لأنّ الطّبيعـة تمـوت معكِ!» (ص: 773).

يذكّر التّحوّل بتحوّل بعض حوريـات «أوفيـد»، الحوريـة «لـوتيس **Lotis**» التـي أصبحت «جوجوبيي **Jujubier**» (شـجر العُنّـاب) (الانسـلاخات، **IX, 347,349**) أو الحورية «دافني» على وجه الخصوص التي أصبحت دفلى (**I, 548- 556**)[1]. أصـبح جسد المرأة في قصيدة «أوكتافيو باز»، منظرا طبيعيا، ليس لـكي تهـرب مـن مطـاردة العاشق، ولكن لكي تدعو إلى اكتشافٍ مذهل:

سأعبر قدّكِ كما أعبر نهرا

سأعبر جسدكِ كما في الغابه[2]

في «أركـان 17» تـمّ تحديـد وقـت الانسـلاخ بسـاعة الصّـيحة تمامـا. «في لحظـة الصّيحة الثّانية»، بطنُ ميلوزين «هو حصاد شـهر أوت كلّـه»، و«ذراعاهـا هـما روح الجداول التي تنشد وتعطّر»[3] باختفائها تصبح المرأة المحبوبة، مبدعةَ فضاءٍ. تصـبح أغريوبي **Agriopè** المتوحّشة، أغريوبي ذات ذات الصّوت الصّافي، وتصـبح يوريديسـا على وجه الخصوص، وأي تصبح عبقرية الفضاء[4].

---

1) cet arrière – plan de métamorphose se trouve évidemment dans le premier quatrain de *Delfica* dans *les Chimères*, et plus encore dans l'autre version, *A J-y colonna*, où l'olivier plaintif peut faire songer à la métamorphose d'un pâtre enolivier dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (XIV, 512- 526) et où l'image finale, culminante, est celle du «Laurier vert» (transférée dans «Myrho»).

2) *Piedra de sol*, p: 239/ 262.

3) *Arcane 17*, *p*: 66.

4) Agriopè le premier nom connu de l'épouse d'Orphée, dans le *Léontion* d'Hermésianex de colophon (III ème siècle av.j-c ; le fragment a été transmis par Athénée). Jacques Heurgon est partisan de la leçon Agriopè,«à la voix claire», non très répandu dans l'onomastique grecque et particulièrement béotienne (voir son article fondamental Orphée et Eurydice avant Vergile dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, Ecole française de Rome, de Boccard, 1932, t. XLIX, p: 14). Le nom

سرُّ جسدٍ:

اختفاء يوريديس الأوّل هو موتها نفسه، حين كانت تتجوّل بين الحشائش[1] أو - بالتّحديد- بين السّنابل[2]، «حصاد شهر أوت»، هذا الذي ذكره «بروتون **Breton**»، لدغها ثعبان. يتبع اختفاءُ ميلوزين الأوّل اللّحظةَ التي كشف فيها «رايموندين» سرّها. في رواية «جان الآراسي»، لقد دفعه أخوه كونت «فوراز **Forez**» لمفاجأتها وهي تستحم في حوضٍ مرمريٍّ كبير:

كان لها مظهر امرأة، حتّى السُّرّة، وكانت تمشّط شعرها؛ وانطلاقا من السُّرّة، كان لها ذيل ثعبان عظيم، وضخم مثل البرميل لكي تضع فيه أسماك الرّنجة* طويل بشكل فظيع، تضرب به الماء الذي كانت ترشّه حتّى سقف الغرفة[3].

لا تمضي ميلوزين مباشرة، وإنّما بمجرّد العتاب الأوّل الذي يوجّهه زوجها إليها.

---

d'Eurydice appliqué à l'épouse d'Orphée apparaît pour la première fois dans le pseudo-Moschos, *Chants funèbres en l'honneur de son maître Bion*, Pour J. Heurgon c'est «une appellation très générale et dont le sens exact c'est vite effacé». On y reconnaît pourtant l'adjectif *eurus*- *vaste*, dont je tire l'invitation à l'espace.

1) Ovide, *Métamorphoses*, X, 8- 10.

[…] *nam nupta per herbas*

***Dum noua Naiadum turba comitata uagatur*,**

***Occidit in talum serpentis dente recepto*.**

2) cette tradition s'est vite imposée, et jusqu'au début de *l'Orphée aux Enfers* d'Offenbach. Elle a le mérite de rappeler l'analogie troublante qui existe entre le sort de Perséphone (la fille de Déméter, la déesse du blé) et celui d'Eurydice (cette analogie était déjà soukignée dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes). Cette évolution «agricole» se retrouve dans l'évolution du mythe de Mélusine, comme l'a montré Emmanuel Le Roy Ladurie dans son article Mélusine ruralisée (*Annales*, mai – aout 1971,p: 604- 622), repris dans *Le Territoire de l'historien* , Gallimard, p: 281- 298.

* سمكة الرّنجة: هي سمكة صغيرة تنتمي لصفّ الأسماك شعاعية الزّعانف، وتعيش عادة في المياه الضّحلة المعتدلة الحرارة بشمال المحيط الأطلنطي، بحر البلطيق، والبحر المتوسّط.(المترجِمة)

3) Jean d'Arras, *Mélusine*, mis en français moderne par Michèle Perret, préface de Jacque le Goff, Stock, 1979, p: 230.

يمكن لهذا الاختفاء الأوّل أن يكون لحظةَ الصّيحة الأولى. لا شيء في نصّ «أوفيد» يقول بأنّ يوريديس صرخت حين لدغها الثّعبان. بينما يقول نصّ «فرجيل» (القصائد الرّيفية **IV, 460, Georgiques**)، بأنّ رفيقاتها حامياتِ الغاباتِ **Dryades*** هنّ اللّواتي يصرخن حين ماتت. في رواية «جان الآراسي»، أطلقت ميلوزين في اللّحظة التي ألقت فيها بنفسها من النّافذة، شكوى مؤلمة، وتنفّست الصّعداء[1].

نجد المقابل لهذه الصّرخة في الفصل العاشر من الجزء الأوّل من «أوريليا»، وهي أيضا الصّرخة الأولى التي نسمعها فيها:

أيقظتني صرخة امرأة وأفزعتني، كانت الصّرخة متميّزة ومدوّية، ومفعمة بألمٍ موجع! ماتت على شفتيَّ مقاطعُ كلمة مجهولة، كنتُ سألفظها... هرعتُ إلى الأرض وأخذتُ أصلّي بحرارة، وأبكي بمرارة - ولكن ما كان إذن هذا الصّوت الذي جاء مدوّيا بحرقة في اللّيل؟ إنّه لا ينتمي إلى الحلم؛ لكن كان صوت إنسان حيٍّ، على الرّغم من ذلك، كان بالنّسبة إليّ صوتَ أوريليا ونبرتها...

فتحتُ نافذتي؛ كان كلّ شيء هادئا، ولم يتكرّر الصّوت أبدا. - استفسرتُ، لم يسمع أحد شيئا في الخارج.- ومع ذلك، أنا لا زلتُ متأكّدا بأنّ الصّوت كان حقيقيا، وبأنّ أنفاس الأحياء كانت تدوّي... (ص: 786- 787).

يتبع هذا الحلم موتَ أوريليا (الفصل السّابع). هل كانت الصّرخة المعروضة بعد ذلك في النّص، معاصرة للحدث؟ أهي صرخة امرأة ميّتة، أم امرأة على قيد الحياة؟. يحتفظ «نرفال» بالغموض لكي يقترح الانتقال من

* **Dryades**: الحوريات اللّواتي يحمين الغابات في الأسطوريات الإغريقية.(المترجِمة)

1) «Et lors fist un moult doulereux plaint et un moult grief souspir, puis sault en l’air, et laisse la fenestre, et trespasse le vergier.»

عالَم إلى آخر، ولكي يقترح فكرةَ التّواصل بينهما على أيّ حال. فهل يتعلّق الأمر بنداء أوريليا أم بنداء «امرأة تعاني» تكون قد صرخت مصادفة بالجوار من إقامته؟ إنّه يأبى هو نفسه أن يفصل في المسألة، لأنّه التّوفيقية الأنثوية التي يمكن أن تصبح توفيقيةَ صرخةٍ أنثوية، تتطوّر. بعد كلّ ذلك، فإنّ صرخة الحِداد التي تسوقها حوريات الغابة -عند أوفيد- لم تكن صرخة يوريديس المحتضرة والميّتة؟

كانت صرخة ميلوزين -كما كتب «بروتون»- في «أركان 17»، «باقة سرخسٍ بدأت تنحني في مِدخنة عالية، لقد كانت أوهى خردة تكسر مرساتها في اللّيل، لقد حدث في ومضة سيفٍ تم تسخينه إلى أقصى حدٍّ أمام أعيُن جميع طيور الغابة». حافز الطّير حاضر أيضا في نهاية الفصل العاشر من الجزء الأوّل من «أوريليا»، ولكن لصالح مقارنة مختلفة تماما بين حلْقات الطّيور عند اقتراب العاصفة والظّلال التي أغضبها نهر السّتيكس **Styx*** والتي تفرّ «وهي تطلق صيحات» حين يتجرّأ أحد الأحياء على الهبوط إلى عالَم الموتى بحثا عن يوريديس أو أوريليا (ص: 787). هكذا هو التّمييز الظّاهر بين يوريديس وميلوزين: الأولى تختفي في العالَم السّفلي، والثّانية تلقي بنفسها في البحيرة القريبة، وتنتشلها الطّبيعة الحيّة، لأنّ «بروتون» يستدعي «حياة الذّعر»[1]. حين يجمع «نرفال» ميلوزين ويوريديس دون تسْميتهما في « ***El Desdichado***»، فإنّه يعزّز غموضَ الميّتة- الحيّة.

* السّتيكس **Styx**: مستنقع أو نهر من أنهار العالَم السّفلي حسب الأسطوريات الإغريقية. (المترجِمة)

1) *Arcane 17*, p: 64- 66.

في «حجَر الشّمس»، الشّاعر هو نفسه «رايموندين» المحروم من ميلـوزين التـي كشف سرّها. لقد رآها تهرب، تسقط، ولم يبقَ له منها سوى صيحتها، هـذه الصّـيحة الأولى:

لقد رأيتُ حراشفكِ الفظيعه
يا ميلوزين، والفجر يلمع مخضرّا
كنتِ تنامين ملفوفة في ملاءات السّريرْ
وحين أيقظتُكِ صرختِ مثل عصفورٍ صغيرْ
وسقطتِ دون نهاية، مكسورة وبيضاء،
لم يبقَ منكِ سوى صرختك
وبعد قرون اكتشفتُني
مع السّعال وضعف البصر، أقلّب
صورا قديمه(1)

«باز»، هو ذلـك الـذي يحـوّل أسـطورة إيـروس وبسيشـه بانتظـام إلى أسـطورة جديدة عن ميلوزين ورايموندين. لم يُكتشَف سرّ ميلـوزين داخـل حـوضٍ، ولكـن في ملاءات السّرير، عند فجر ليلةِ حبٍّ. إنّه سرّ إيروس بما أنّه سرّ الجسد الإيروسي.

حافزٌ آخر كـان ينبغـي أن يـتمّ توظيفـه، هـو حـافزُ الثّعبـان. ليسـت «الحراشف الفظيعة» سوى سرِّ جسدِ ميلـوزين، الجـنس المـرتبط بصـورةٍ مخزيةٍ. لم يُبدِ رايموندين في رواية «جان الآراسي»، أيَّ اشمئزازٍ بعد أن رأى المرأة - الثّعبان في حمّامه. ولذلك، لم يكن ردّ فعله مثلما لاحـظ «لـورانس

1) *Piedra de sol*, p: 244/ 167- 168.

هـارف- لانكـنر **Laurence Harf- Lancner** «ردَّ فعـلِ بطـلٍ مـن القصـص الميلوزينية الذي له حركة كرٍّ وفرٍّ أمام العرض الذي فاجأه»[1]. اكتشف «رايمونـدين» الجِنّية في زوجته، وازداد حبّه لها. ولكن قد يكون يعلم أكثر من ذلـك، ولأنّـه تجـاوز الحدّ، سيعرف هذا الحبّ تراجعا.

لم يشأ «أندري بروتون» أن يبدي أمام الحيّة سوى الانبهار. سرّ هـذا الجسـد سرٌّ سريالي:

ميلوزين بعد الصّرخة، ميلوزين تحت جذع التّمثال، إنّني أرى حراشـفها تـتلألأ فـي سماء الخريف. يضمّ التواؤها الرّائع الآن فـي ثلاث مرّات ربوةً مشجّرة تتموّج فـي موجات حسب توزيع يتمّ فيه تعديل كلّ التّناغمات وتنعكس عـلى تنـاغمات أزهار الكبوسين*[2].

الثّعبان الميلوزيني هو الأعجوبة ذاتها، هذا «الذّيل العجيب المثير الذي يختفي بين أشجار التّنوب في البحيرة الصّغيرة التي تأخذ هنـا لـونَ سـيف ورهافتـه»[3]. إذا كان ينبغي أن نبحث عن المعادل في قصيدة «أوكتافيو باز»، فسيكون معادل النّهـر الذي يتعرّج، وهو الانسلاخ الملح للجسد الأنثوي، ضمن تحوّلاته الكونية المتعـدّدة. وسـيكون الـذّنب بـالأحرى هـذه المـرّة البـوار، والـتّقلّص إلى حجـر الشّـمس، أي الصّحراء. ستكون الصّرخة صرخةَ كلّ الضّحايا الذين لا يشكّلون مثل أسـماء النّسـاء ومثل أسـماء الأمـاكن، إلاّ ضـحيّة: أغـاممنون وسـقراط، موكتيزومـا **Moctezuma**

---

1) *Les fées au moyen Age*, p: 172.

* **Capucine**: الكبوسين أبو خنجر من النّبات ذي الفضائل الألف، وهو مـن النّباتـات الطّبيـة الصّـالحة للأكـل، مـن البـذور إلى الأوراق، إلى الأزهـار، وحتّـى بـراعم الزّهـور. (المترجِمة)

2) *Arcane 17*, p: 59.

3) *Ibid*, p: 60.

وروباســبيار **Robespierre**، لينكــولن **Lincoln** وتروتســكي **Trotski**، مــاديرو **Madero** والمسيح[1].

الثّعبان أو بديله التّنين، هو نفسه حافزٌ غامض يكون مدلوله في معظـم الأحيـان مؤذيا.

هاجم «ثعبان مائي عملاق» يوريديس حسب «فرجيل» (تمنح العبـارة اللاّتينيـة ***immanem hydrum*** الـوحشَ قيمـة مائيـة). تـرك التّنـين الـذي قتلـه قـدموس **Cadmos** بذورَ الإسبرطيّين المقبلين، هؤلاء المقاتلون الذين يتقاتلون، والذي سيكون الخمسة الباقون رغم ذلك، بُناةً، مثل الجِنّية - الثّعبان: يمنح «نرفال» الصّدارة مـرّتين لهذا الحافز في «الأوهام» («***Antéros*، *Delfica***»)، ويشركه مع حـافز دافنـي. إذا كانت ميلوزين ثعبانا، فذلك لأنّها اقترفت ذنبا عاقبتها عليه أمّهـا بريـزين **Présine**، مثلما عاقبت أختيْها: مليور **Melior** وفلسـطين **Palestine** (لقـد حبسـت أباهـا في جبل). حين هجرت «رايموندين»، أسرّت له بأنّ حُمقها حرمها من انعتاق محتمل:

للأسف، يا صديقي، لو لم تخنّي، لكنتُ نجـوتُ مـن أحـزاني وعـذاباتي، ولكنـت عشتُ مجرى الحياة الطّبيعي، مثل امرأة عادية، ولكنتُ متّ بشكلٍ عادي مع كـلّ مباركات الكنيسة، ولكنتُ دُفنتُ فـي كنيسة نوتردام بـ«لوزينيان» ولأقـاموا قُدّاسـا لإحياء ذكراي كما ينبغي. ولكنّك الآن ألقيتَ بي مرّة أخرى فــي العقوبـة المظلمـة، التي طالما عشتها بسبب ذنبي. وعليّ أن أتحمّلهـا الآن حتّـى يـوم المحاكمـة، لأنّـك خنتَني. أسأل اللـه أن يغفر لك[2].

---

1) *Piedra de sol*, p: 250- 251/ 176: le dernier cri évoqué est celui du Christ au mont des Oliviers, autre cri nervalien dans *Les Chimères*.

2) Jean d’Arras, *Mélusine*, p: 251.

التّحوير مهم. أصبحت ميلوزين (التي أضحت جِنّية - ثعبانا بسبب خطئها الشّخصي) لحظة الصّرخة الأولى ثعبانا بأكملها («وعندئذ، تحوّلت إلى ثعبان عظيم وضخم وطويل يبلغ 15 قدما»). يصحب هذا الانسلاخ الكاملُ فيما يبدو والنّهائيُ سقوطَ اللّيل العميق (أوريليا، الجزء الأوّل، الفصل السّادس): «أصواتٌ تقول: «الكون موجودٌ في اللّيل!»» (ص: 773). بعد موت أوريليا، ينكشف الحلم الكوني أمام النّاجي، وبالأحرى، كابوس «الزّواحف القبيحة التي تتلوّى، وتتّسع أو تتكوّر وسط هذه الشّبكة المعقّدة للنّباتات البرّية» (ص: 776). تنبعث من سِرب الوحوش في الفصل الثّامن، صرخات، وفي أسوأ لحظة من التّجمّع، تظهر «امرأة [...] تصرخ، شعرها أشعث، تصارع الموت» (ص: 776). هل تمّ إنقاذها؟ يعترف السّارد بأنّه غير قادر على قول ذلك. ولكنّه من الصّعب أن نفصل عن هذه الصّرخات، الصّرخةَ المؤلمة لامرأة ينتهي عليها الجزء الأوّل من «أوريليا». ينتظم كلّ شيء حول عرض المرأة وسط قوى الشّر. بل لعلّها أكثر عرضة للخطر، لدرجة أنّها تكفّر عن خطأ من يزعم محبّتها، وعن خيانته (الموضوع حاضر في هذا الجزء الأوّل من «أوريليا» بأكمله).

في مجازٍ يمكن أن نعدّه ثقيلا نوعا ما، يجعل «بروتون» من ميلوزين صورة المرأة التي خضعت لتجارب قاسية، «ضحية كبرى لهذه المؤسّسات العسكرية» التي تُعدّ الحرب العالَمية الثّانية أحدثَها. يوريديس جديدة أيضا، عليها أن تعبر «هذه العوالم السّفلية التي خُصّصت لغير مساعدتها أكثر من إشكالية النّظرة التي ينظر بها الرّجل عموما إليها»[1]. صرختها الاحتجاجية الكبرى، «الصّرخة المرأة الكبرى رافضةً ومنذرةً»[2]. إنّها الصّيغة الحديثة

---

1) ***Arcane 17*, p: 60.**

2) ***Ibid*, p: 61.**

لصرخة الجِنّيـة. يمكـن للتّوظيـف الـذي قـام بـه «أوكتـافيو بـاز» لــ«مدريـد 1937 *Madrid*» في «حجر الشّمس» أن يكون استمرارا لتوطيف «بروتون» الـذي يعرفهـا جيّدا: صرخات النّساء حين يُدقّ الإنذار، الملجأ النّهائي حين يلـتحم جسـدان عاريـانِ. لأنّ الأمل ينبغي أن ينتصر عند كليْهما. إنّها الرّؤيـة المضـيئة في نـصّ «بروتـون» عـن ميلوزين وعن «ثعـابين قـدميْها القـادرتين عـلى الـرّقص عـلى ضربـات الـدّف»[1]. في قصيدة «باز»، شرّ اللّحم العاري، هو ثعبان جسديْن متلاحميْن:

[...] الأجساد العارية المتلاحمه

تعبر الزّمن وهي آمنه

لا شيء يمسّها، إنّها تعود إلى البدايه

لا يوجد لا أنتِ ولا أنا، لا غد ولا أمس ولا أسماء

ولا حقيقة مضاعفة في جسد واحد، وروح واحده

وكائن كامل[2].

تنتهي القصيدة على نظرة مادّية تماما عن مصير الإنسان بعد المـوت، عـن تنـاثر الجسد في العالَم. ولكن أليس هذا العالَم هو جسد الأنثى؟ حتّى وإن لم يعـد سـوى جسدٍ حجريٍّ، ألا يترك تقليص كلّ سائلٍ إلى جدبٍ، أملا «للأسماء الملتحمة»[3]؟

لأنّ سرَّ الجسد الأنثوي في النّهاية، ليس سوى سرّ الموت نفسه. الثّعبـان مسـؤول عن موت يوريديس. وبعد أن تحوّلت ميلوزين كلّية إلى ثعبـان، اختفـت في مـا هـو نوعٌ من الموت حقّا:

---

1) ***Ibid*, p: 64.**

2) ***Piedra de sol*, *p*: *246/ 170*.**

3) ***Ibid*, 254, «*al reino de pronombres enlazados*».**

«[...] إنّها تُبدي الكثير من الألم، وأحدثت مثل هذه الضّجّة التي كانت مروّعة للسّمع والنّظر. وأُصيب سكّان البلد بالذّهول. وهكذا مضت إلى غابة لوزينيان، وطافت بها ثلاث مرّاتٍ، وهي تطلق صرخات ممزّقة، وتبكي بصوتِ امرأة؛ كان سكّان الحصن، وسكّان المدينة جدّ محتارين لا يدركون حقيقةَ الأمر؛ إنّهم يرون هيْأة ثعبانٍ، ورغم ذلك كان الصّوت الذي يطلقه صوت امرأة»[1].

تذكّر نهاية الجزء الأوّل من «أوريليا» بهذا التّوظيف الذي أثار «شاطوبريان» أيضا. «حراشف ميلوزين الفظيعة»، هي سبب وفاتها كما قال «أوكتافيو باز»، أو إذا جاز لنا التّقريب الذي يبدو غير منطقي، تصبح حراشفها بمثابة حافر «أخيل **Achile**». إذا كانت هذه الحرشفة تتطابق -كما اقترحته من قبل- مع الجنس الأنثوي، فإنّها المقرّ السّري للأمومة، ولولادة الكائنات الذين هم بدورهم محكومون بالموت. لذلك، فإنّ ميلوزين في «حجر الشّمس»، تُخلي المكان تدريجيا لبرسيفونة، التي كرّرت يوريديس مغامرتها. «ملكة الفجر ***La reine de l'aube***» هي أيضا «سيّدة اللّيل ***La dame de la nuit***»، وهي «جسد العالَم ***Le corps du monde***» وهي أيضا «منزل الموت ***de la mort La maison***»[2]. لا ينكر «أندري بروتون» هذا الموت الكائن فيّ، ولكنّه يريد أن يتجاوزه:

[...] حتّى الموت الجسدي، والهدم المادّي للأثر ليس هو النّهاية في هذه الحالة. فالإشعاع كائنٌ، ما ذا أقول، إنّها التّمثال بكامله، -بل هي أكثر جمالا- فهي لا تفقد شيئا من مظهرها الجسدي حين تستيقظ في خلودها، تشكّل جوهرها من تقاطع مهيب للأشعّة[3].

---

1) Jean d'Arras, *Mélusine*, p: 259.

2) *Piedra de sol*, 253/ 177.

3) *Arcane 17*, p: 68.

على الـرّغم مـن أنّ ميلـوزين تحمّلـت بمنتهـى السّـوء كونهـا تسـبّبت في مـوت أطفالها في الوقت الذي منحتهم فيه الحيـاة، إلاّ أنّ صرختهـا كانـت تُسـمع في أعـالي لوزينيان عندما يكون واحد منهم على مشارف الموت. اتّهمها رايموندين بأنّها تركـت فيهم هذا العيب. إنّه اللّوم الأكثر إيلاما لها. فهـو سـبب اختفائهـا، وسـبب صرختهـا الأولى. هذه الصّرخة لا تعني اختفاء الجِنّية- الثّعبان فحسب، إنّها تفصل المـرأة عـن الثّعبان، إنّه يهجر ميلوزين لهذا الوضـع الحيـواني الوحيـد. صرخـة الجنّيـة، وصرخـة نهاية الجِنّية.

سيبيلاّ الجديدة

كانت ميلوزين -حين جاءت تعلن عن موت أطفالها- نبيّةً. إنّها إحـدى وظـائف الجِنّية الأساسية. لقد أُشير إليها من قبل باللّفظ الذي استخدمه «فرجيـل» لتعيينهـا، وهو «مانتو: المشؤومة **Fatidica Mantou**». التي تبوح بالمكان، كـما كانـت، تلـك التي تبوح بالمصير في نوع من تكـرار القـول. كانـت الغـزّالاتُ جنّيـاتٍ قبـل الكتابـة، لأنّهنّ يقرِّرنَ -مثلهنّ- قَدَر البشر عند ولادتهـم. عـرّف «إزودور الأشـبيلي **Isodore de Siville**» في كتابه «أصـول الكـلام ***Etymologies***» بوضـوحٍ الغـزّالات والأرزاء[1]، وبقي شيء من ذلك في «الجِنّيـات العرّابـات ***Les fées marraines***» التـي ضـاعفها العصر الوسيط قبل أن يعثر عليها معاصر لـ«نرفال» هـو «بـودلير» الـذي وظّفهـا في قصيدة نثرية من قصائد ديـوان «سـأم بـاريس ***Spleen de Paris***» وعنوانهـا «هِبـةُ الجِنّيات **Le don des fées**». يحتفظ كـلٌّ مـن الاسـم «جِنّيـة **fée**» (القَـدَر ***fata***)، والفعل ***faer***، والصّفة ***faé***، بارتباط مع مفهوم القَدر[2].

---

1) Isidore de Siville, *Etymologiae*, éd. W.- M. Lindsey, Oxford, 1911, VIII, 11, 92 et 93.

2) Voir le chapitre «Des etres faés», dans le livre cité de L. Harf-Lancner, p: 59 sq.

قد يبدو هذا المعنى الجديد قليلَ الأهمّية حين نعلّق على «***El Desdichado***». ولكنّه يشكّل نقطة التقاء جديدة بين «مانتو» التي هي ابنة «تيريزياس **Tirésias**» وبين ميلوزين التي لها القدرة على التّنبّؤ بالمستقبل هي الأخرى. لقد قبِل «بريان جودان **Brian Juden**» هذا التّبرير للتّنبّؤ بالمستقبل من ملاحظةٍ في مخطوط «إلوار» وقال بأنّ «نرفال» استطاع أن يقرأ في كتاب «د. موني **D. Mounier**» «عن عبادة الأرواح في سيكانيا ***Le culte des esprits dans la Séquanie***» (**1834**)، بأنّ ميلوزين أنذرت لوزينيان وأحفاده عن طريق صرخاتها بموت واحدٍ من ذويهم[1]. إنّه لمن الأهمية بمكان أيضا أن نلاحظ في «رواية ميلوزين» لـ«جان الآراسي»، بأنّ ميلوزين جاءت تطوف حول لوزينيان عند اقتراب موت رايموندين. عرف أبناؤها صوتَها ولجّوا في البكاء. عند ذلك «انحنت نحوهم، وأطلقت صرخة رهيبة لدرجة أنّه خُيّل لكلّ من سمعها بأنّ القلعة قد انهارت»[2].

وحدها التّماثلات، تسمح بالانتقال من هذا المشهد إلى الجزء الأوّل من «أوريليا»، وأن نكتشف فيه سماتٍ ميلوزينية. منذ الفصل الثّاني، تحمل المرأة المحبوبة نبوءة غامضة تخصّ موتها أو موتَ السّارد:

صعدتُ ذات مساء، نحو منتصف اللّيل، إحدى الضّواحي حيث يوجد منزلي، حين لاحظت وأنا أرفع بصري عشوائيا رقم منزل يضيئه مصباح. كان هذا الرّقم رقمَ عمري. ثمّ، وأنا أخفض بصري، رأيتُ أمامي امرأة شاحبة البشرة. قلتُ لنفسي: «لقد أُعلن لي موتها أو موتي!»، ولكن لستُ أدري لماذا بقيتُ في الافتراض الأخير، وأسرتني فكرة أنّ موتي سيكون غدا في السّاعة ذاتها. (ص: 757)

---

1) Voir Brian Juden,*Traditions Orphiques et tendances mystiques dans le romantisme français*, Klincksieck, 1971, p: 699 et la n. 209.

2) Traduction citée, p: 281- 282.

إنّـه هـو مـن يُطلـق «صيحاتِ رعـبٍ» حـين رأى في حُلمـه «حـزن دورر *La Mélancolie de Dürer*» الذي يمكن أن نعرّفه على أنّه جِنّية المـوت. تتبـع صرخـة المرأة -كما قلت سابقا- إعلانَ موت أوريليا في النّص.

يبقى السّارد مسكونا بفكرة موته الشّخصي. ينفـتح الجـزء الثّـاني مـن «أوريليـا» على اختفاء يوريديس، ولكنّه يستمرّ على الفور بهذه الملاحظة:

«هذا أنا الذي ينبغي أن يموت الآن بـلا أمـلٍ!» (ص: 788). لقـد كانـت قدّيسـةً حين قامت بمجهود أخير لإنقاذه (ص: 795)، وهي جِنّيةٌ حين جاءت لتحـذيره، مثـل طيفٍ أتت تحذّر «دون جوان»، بأنّه لم يبق إلاّ القليل مـن الوقـت[1]. كانـت هنـاك امرأة تغنّي إلى جواره: إنّه يعتقد بأنّه تعرّف في صوتها على صوتِ أوريليا، وفي وجهها على قسمات أوريليا (ص: 799- 800). ولكنّ هذا الصّوت جاء مرّة أخرى دون شـكّ، ليحدّثه عن موته القادم. يعبَّر عن هذا الإلحاح المستمرّ أيضـا في «أرتيمـيس»، وهـو مبرّر للعودة الدّائمة للذّات:

تلك التي أحببتها وحدي، لا تزال تحبّني بحنان

إنّه الموت - أو الميّتة... يا لها من فرحة! ويا له من عذاب!

نفهم منذئذٍ الاستبدال التّدريجي من برسـيفونة إلى ميلـوزين في قصـيدة «بـاز» «حجر الشّمس»، هذه القصـيدة التـي وُضـعت تحـت شـعار قصـيدة «أرتيمـيس» لـ«نرفال». جاءت ميلوزين من «الجِنّية العرّابة» التي أصبحت «جِنّية معشـوقة»[2]، لتجعل عاشقها يشمّ رائحة دخانه المستقبلي. لم يعد السّقوط سقوطَ المرأة -الثّعبـان عند الصّرخة الأولى، ولكنّه سقوط رايموندين، أو سقوط الشّاعر، سقوط مولده ساعة موته:

---

1) Nouvelle image qui s'introduit dans le chapitre 3.

2) Sur ces deux aspects de la fée voir le livre cité de Laurence Harf – Lancner, 1ere partie, chap. 2.

أسقط دون نهاية منذ ولادتي

أسقط في ذاتي دون أن ألامس أعماقي[1]

يُبعد «بروتون» صورَ الموت في «أركان 17». وخلافا لذلك، لقد سمحت له رفيقته الجديدة ميلوزين - إلزا بالخروج من «ليل القبر»، من «[...] الظّل الكبير [الذي] كان [في داخله]»[2]. ما يسمّيه «صرخة ميلوزين الثّانية»، هي تلك الصّرخة التي ترافق عودتها، دون أن تكون هذه العودة معلِنةً عن موتٍ قادمٍ بالنّسبة إلى ذلك الذي سيستفيد منه. لذلك، جاءت الصّوَر في غاية السّعادة لتقترح المضمون: «هبوط من أرجوحة في حديقة لا أرجوحة فيها»، «مداعبات الوعول الشّابة في الغابة»، «حُلمُ الإنجاب دون آلام المخاض»[3]. سأميل حتّى إلى إضافة: حُلم الولادة دون ارتقاب موت الكائن مستقبلا.

أوريليا هي يوريديسٌ فُقدت مرّتيْن (ص: 788)، بل وفُقدت عدّة مرّات. ينتهي ماضيها كلّه بالظّهور أمام السّارد مثل هبوط أورفيوس الجديد المطوّل إلى العالَم السّفلي (ص: 824). بالنّسبة إلى «بروتون»، ميلوزين هي أيضا «المرأة المفقودة، تلك التي تغنّي في خيال الإنسان، ولكن كم ينبغي لها أن تجتاز من الاختبارات، لكي تكون المرأة التي استُعيدت»[4].

«نجمة ***El Desdichado*** الميّتة»، نجمة «أوريليا» المفقودة هي «نجمةٌ عُثر عليها»، «نجمة الصّباح الكبير»، في الواقع «نجمتان تشتركان في الأشعّة المتناوبة»: «إنّها تتكوّن من وحدة هذين السِّرّيْن: الحبّ الذي يُدعى إلى أن يولد من جديد من فقدان مادّة الحبّ الذي لا يرتفع من ثمّ إلى كامل وعيه، وإلى

1) *Piedra de sol*, 253/ 178.

2) *Arcane 17*, p: 74.

3) *Ibid*, p: 66.

4) *Ibid*, p: 60.

كرامته الكاملة؛ والحرّية الملزَمة بألاّ تعرف نفسها جيّدا إلاّ لتتعزّز لصالح الحرمان نفسه»[1]. مرّة أخرى، يمكننا أن نمسك «بروتون» في حالة تلبّس بالمجاز التّعليمي، في «أركان 17» موظّفا الطّارو* الذي يدلّ على النّجمة تحديدا. ولكن من الواضح أنّه يريد أن يعطي نهاية سعيدة لعبور العالَم السّفلي النّرفالي، ولصرخات الجِنّية المصحوبة بأنغام قيثارة أورفيوس.

تنتهي «حجر الشّمس» أيضا على عودة، ليست سوى بداية جديدة. استعاد «أوكتافيو باز» المنظر الطّبيعي الأوّلي، بعد عبور العالَم والجسد الميلوزيني الذي كان عبورا من موتها إلى غاية تسليم نفسها للحجر:

صفصافة من الكريستال وحَور من الماء
ونافورة في مهبّ الرّياح
وشجرة زُرعت بشكل جيّد وإن كانت راقصه
ومسار النّهر الذي ينحني
يتقدّم، يتأخّر، يميل
ولكنّه يصل دائما[2]

هكذا، قد يستعيد بطلٌ من وراء القبر، أثناء عودته من العالَم السّفلي، «سيبيلا» التي قادت خطاه في المنظر الطّبيعي الذي غادره. قد تكون هذه الـ«سيبيلا الجديدة» ميلوزين أو مانتو، كما يمكن أن تكون يوريديس الجديدة، كما يمكن أن تكون الجِنّية أو القِدّيسة. إنّه تضمين لقيثارة

---

1) *Arcane 17*, p: 118- 119.

* الطّارو أو الطّارو الفرنسي **tarot**: هو نوع من اللّعب على الورق، يتمّ عادة بين أربعة لاعبين، وقد يتمّ بين ثلاثة أو خمسة لاعبين. (المترجِمة)

2) *Piedra de sol*, 254/ 179. c’est la reprise des dix premiers vers du poème, et Paz conserve même les deux points comme ponctuation finale.

أورفيوس التي تنتقل من إحداهما إلى الأخرى، مثلما انتقل أورفيوس من شاطئ إلى آخر من شواطئ نهر الأشيرون. لقد ضمّن الشّاعر نفسه في «***El Desdichado***»، مثلما ضمّن في «أوريليا» حوافزَ أسطورية مشتركة بدقّةٍ، لكي تنتهي بأن تتطابق. ضمّن «بروتون» و«باز» اللّذين يتموضعان صراحة تحت إمرة «نرفال» وتحت شعار ميلوزين، بدورهما صرخات الجِنّية. ولكنّهما أرادا أن ينتقلا من البسيط إلى المركّب، من المفقودة إلى المعثور عليها، من الصّرخة الأولى إلى صرخة الثّانية أصبحت تقريبا صرخةَ انتصارٍ، أو صرخةَ أملٍ على الأقلّ. احتوت «***El Desdichado***» على الاحتمال في كلماتها الأخيرة، كان ينبغي رفعُ التّحدّي، ولتسقط القلعة.

ضريح سيزيف

مهداة إلى جان بيار ريشار

لا أتذكّر من «أجاكسيو **Ajaccio**» شيئا غير المقبرة وقبورها التي تضاهي المنازلَ علوّا. يدعو البحر المتوسّط دون شكّ إلى ارتفاع مماثل للموت. يمكننا أن نتصوّر كذلك هذا المقرّ الأخير ذا المظهر المألوف مخبأً أكثر أمنا ضدّ مهاجميه. يريد الفقيد أن تكون عائلته هنا بقربه. ولربّما هو بانتظاركم، مستعدّا لاستقبالكم ممارسا الضّيافة القديمة.

لم يكن ضريح سيزيف أعلى منزل في مقبرة كورنثية (نسبة إلى كورنثة). أتخيّله رائعا، مثل قصرٍ ملكيٍّ. كنّا نتحدّث عن هذا الضّريح المشهور مثلما نتحدّث عن إحدى عجائب الدّنيا. لا يزال «ديودور الصّقلّي» يذكره، ولم يكن «سترابون **Strabon**» يعلم إن كان ضريحا أم قصرا: فهو إقامة ملك، بل تكاد تكون إقامةَ إله...

التّفخيم كبير لدرجة أنّنا نشكّ بسرعة، بوجود مهزلة قاسية خلف هذه الأطلال العظمى من الرّخام الأبيض من قلعة كورنثة القديمة. عوقب سيزيف مرّتيْن، ولم تكن العقوبتان سوى عقوبة واحدة. رآه عوليس من وراء تضحية التّضرّع للموتى، فريسةً لعذاباته الجهنّمية: يداه ترفعان صخرة عظيمة يسعى لأن يدفعها إلى قمّة ربوة؛ ولكن حين يظنّ أنّه بلغ القمّة، قوّة ما تجعل ثقل الصّخرة يسقط فجأة من جديد. نعرف أيضا عن طريق «تيوغنيس **Theognis**» و«أوستاث **Eustathe**»، بأنّ سيزيف أمر زوجته «ميروبي **Mérope**» في لحظة هبوطه إلى العالم السّفلي، بأن تترك جسده دون

دفنٍ. لأنّه كان يظنّ أنّها الطّريقة الوحيدة التي ستنجيه من عبور نهر الأشيرون وتمكّنه من أن يحظى بنوع من الحياة الثّانية، حتّى وإن كانت حياةَ ظلٍّ تائه على حدود اللّيل والنّهار. في حين عمدت «ميروبي» إذن الرّاغبة في أن تتحرّر من زوج طاغية، إلى القيام بكلّ الطّقوس الجنائزية، وللمزيد من الأمن، جعلت الضّريح بمقاساتٍ غير مألوفة[1].

هل سيكفّر سيزيف عن خياناته، وسرقاته وطيشه التي دفعته إلى أن يبوح للإله النّهر «أزوبوس **Asopos**» بأنّ ابنته «إيجين **Egine**» قد فتنها زوس؟ لقد أبدى سيزيف الشّديدُ الذّكاء عنادا، ولا سيّما في رفض الموت. لقد أعرب عن هذه المغالاة بالفعل، حين قام ببناء قصره على جوانب قلعةكورنثة القديمة. كان عليه أن يحمل كُتَلا كبيرة من الرّخام نحو أعلى هذه الهضبة الحادّة، الشّديدة الانحدار، كما لو كان ذلك بفعل معجزة. وبذلك، ألقى سيزيف البنّاء، سيزيف المعماري، سيزيف الفنّان، تحدّيا شيطانيا لآلهة الأولمب. فانتقمت منه الآلهة بأن أرغمته على تكرار عمل العبيد إلى الأبد. تحوّل افتخار زوجته -تحت ذريعة تكريمه وإكباره-، إلى سخرية: حبست بقاياه في قبر طنّان.

يكرّر نشاط الملعون، نشاطَ الحيّ ويطيله. ليس هناك شيء محيِّر هنا. ربّما ينبغي البحث عن أصل هذا التّمثيل للموت في تمثيل للحياة أسيء فهمُه.

---

1) voir sur ce point Robert Graves,*Greek Myths*, London, Cassell & C°, 1958 ; trad. M. Hafez, *Les mythes grecs*, Fayard, 1967, p: 178- 179 et la n. 7, Albert Camus, dans *Le Mythe de Sisyphe* (Gallimard, 1942, p: 164), utilise une traduction inverse qui remonte, semble-il, à un commentateur de Pindare, Démétrus, à Noel-le-comte et au *Dictionnaire de la fable* de François Noël (Le Normant, 1801, t.II, p: 569 ; «Sisyphe étant près de mourir ordonna sa femme de jeter son corps au milieu de la place, sans sépulture ; ce que la femme exécuta ponctuellement. Sisyphe, l'ayant appris dans les enfers, trouva fort mauvais que sa femme eut obéit si fidèlement à un ordre qu'il ne lui avait donné que pour éprouver son amour pour lui.»).

شوهِد سيزيف وهو ينقل كُتَلَ البناء، مثل منبوذ، يدحرج صخرة عظيمة في دركات الجحيم، إنّها فرضية «سالومون ريناخ»[1] الذي جعل الأساطير تنبجس من الغرفة إلى الصّور، أنا شخصيا كنت مذهولا بتكرار الصّدى السّاخر: انتصاب سيزيفيون على أعالي كورنثة، ومحاكاة المدان في الهاوية.

كانت الغرفة ذات الصّور... بالنّسبة إلى «بودلير» قاعة للرّسم فرض على نفسه من خلالها أن «يبحث عن الخيال»[2]. ولكنّها في البداية غرفته الدّاخلية، هذا «الخليط الجمالي» حيث، تتجاور كما في اللّوحات التي مُنحت له لكي يعرف التّمثيلات الأسطورية الأكثر تقليدا، مع الابتكارات المبهِرة. في مرّاتٍ عدّة، يمسك في «أزهار الشّر»، صورةً هاربةً، يوقفها لكي يهديها إلى القارئ («تخيّلوا ديانا مع «طاقم») باسل[3]. إنّه يعلّقها في الزّمن الممتدّ بخيالات تريد أن تكون فكرةً، بالمعنى القوي للكلمة («أندروماك، أفكّر فيك!»[4]). يبدأ «النّحس»[5] أيضا، بإرسالٍ متأخّر قليلا:

لرفعِ حِملٍ ثقيلٍ

عليكَ يا سيزيف أن تتحلّى بالشّجاعه!

لا أفهم كلمة «إرسال» هنا في معناها التّقني مثل «بودلير»، حين استعمل هذا العنوان للفصل الختامي لـ«صالون *Salon* **de 1859**». حتّى وإن وردت الكلمة في نهاية اجترار حميمٍ وهادئٍ، فإنّ الإشارة للأمير سيزيف لا تستأنف أيّة

1) Sisyphe aux enfers et quelques autres damnés, article d'abord publié dans la *Revue archéologie*, 1903, I,p: 154- 200, puis repris dans *Cultes*, *mythes et religions*, t.II, Ernest Leroux, 1928, p: 159-205.

2) *Salon* de 1939, dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, t.II, Gallimard, coll «Bibliothèque de la pléiade», 1976, p: 681.

3) *Sisina* Pièce LIX, dans l'édition de 1861 des *Fleurs du mal*, *Œuvres complètes* ,t.I, 1975, p: 60.

4) *Le Cygne*, Pièce LXXXIX de l'édition de 1861, p: 85.

5) Pièce XL, dans les éditions de 1857, et de 1861, le poème a été publié pour la première fois dans *La Revue des deux Mondes* le 1er Juin 1855.

أنشودة غائبة. إنّها بالأحرى، ضربة إرسالٍ، في لعبة ليست سوى لعبة أسطوريات. أطلق الشّاعر اسما. يحتفظ هذا الاسم الآتي من معرفة مدرسية، بشيء من السّحر؛ إنّه يُدخل فيه بعضَ سحرِ الطّفولة. ينتظر الشّاعر منه صدى. صدى الاسم الأسطوري في ذاته هو ما يسمّيه «مجازا».

يتيح لي اسم الآخر هذا، الفرصة كي أتحدّث عن نفسي.

إمكانية محزِنة، أو كلمة محزنة، إن صحّ القول، حتّى وإن بقيت المقارنة ضمنية، فإنّها تتحوّل إلى ما لا يخدم الشّاعر. التّعجّب هو تنفّس الصّعداء من الإحساس بالدّونية. سيزيف مزوّد بقدراتٍ رياضية (قرأتُ في مجلّة بلغارية ساخرة، قصّة سيزيف المرِحة الذي أصبح البطل الحديث لـ«دحرجة الحجر»، هذه الرّياضة الجديدة[1]). لقد اكتسب فضيلة البطولة. الشّجاعة، التي لا أجد لها مقابلا في سيرته الملحمية: كانت ميزته الأساسية على الأرض هي الحيلة (إنّه «سيزيف المحتال» لـ«هوراس»): إنّه يستسلم للمصاعب في العالم السّفلي. يحاول البطل أن يتجاوز حدودَ وضعه، أو على الأقلّ أن يبلغ أقصى ما يستطيعه البشر. يبقى سيزيف «هوميروس» -على العكس- حبيسَ مهمّة لا معنى لها لم يرِدها، ولم يجابهها ولو بنظرة بروموثيوس الصّبور الصّافية. دون شكّ، هل علينا أن نتعرّف فيه على قوّةٍ يتشكّى منها «أخيل» حين سأله «عوليس» عن كونه تجرّد منها مثله مثل الموتى، هذا «الشّعب الذي انطفأ»، هؤلاء «البشر المنهكون»[2]. ولكنّ هذه القوّة ليست ملكا لسيزيف. لقد أعارتها له الآلهة، إنّهم يجعلونها تمرّ في ظاهر جسده مثلما يجعلونها تمرّ في عيون «تانتال **Tantale**»، حيث يشعلون الرّغبة، والرّحيق، والطّعام الشّهي. كانت هذه القوّة الممنوحة له استثناءا أداةَ

1) **Vitaute Zilinskaite, *Sisyphe et le sport* (traduit du russe), dans *A propos*, Sofia, ED de la Maison de l'humour et de la satire de Gabrovo, Jusautor, 1983, p: 12- 15**

2) ***Odyssée*, XI, v. 471- 496.**

العقاب نفسَها، ولم تكن تختلف في جوهرها عن القوّة التي تجعل الصّخرة تسـقط من جديد [1].

الشّاعر أيضا عرضة لمشيئة إلهية شرّيرة، لا يتمّ تعيينها إلاّ كنحسٍ مشـؤوم، مثـل الكائن الشّرّير في حكايات الأطفال. ولكنّه لا يستفيد من هذه الطّاقة الإضافية التـي ستسمح له بالرّد. إذ لـيس سـيزيفا كـلّ مـن يريـد أن يكـون كـذلك. البيتـان الأوّلان اعتراف بالعجز. يشعر الفنّـان الـذي يصـبح إنسـانا عاديـا، بفقـدان كـلّ قـدرة عـلى الإبداع، وكلّ حماسة كان بإمكانهـا أن تحـتفظ لـه بـبعض الشّـجاعة. يبـدو المقطـع مخيّبا للآمال. ولكنّه يريد أن يعبّر عن خيبة، وعن استعادة وعيٍ مُرّةٍ. يلاحق النّحس من يلعب لعبة الأسطوريات. رغم النّـبض الـذي منحـه إيقـاعُ البيـتِ المـرح، ورغـم التّضرّع إلى ملك إيفيرا**Ephyra** القديم، يسقط كلّ شيء في التّفاهة من جديد: ليس البدل البليد لـ«الشّجاعة البطولية» سوى «قلـبُ الحِـرَفِيِّ الشّريـف وهـو يعمـل **Le cœur à l'ouvrage**»: تتلاشى العبارة الشّخصية أمام حيادية الـ«**On**»، وهـي ضـمير الجمـع الغائـب في صـيغة المبنـي للمجهـول، وأمـام تـذكّر قـولٍ مـأثورٍ لهيبـوقريط **Hypocrite** أصبح مجرّد قولٍ مأثور للحكمة المشترَكة:

حتّى وإن كانت لدينا رغبة في العمل

فإنّ الفنّ طويل الأمد، ولكنّ الوقت قصير.

أنا لا أتفاعل في هذه الرّباعية الأولى، مع استمراريةٍ قديمة، أكثر ممّا أتفاعـل مـع انهيار حتميّ أراده من ليس في قيمـةِ حريـرِ مواريـه أو قَـدَر، ولكنّـه مجـرّد نحـسٍ. يسمح الثُمانيّ المقاطع الأوّل الذي جوبه برفض قويٍّ في البدء، ثمّ أُعيـد لـه الاعتبـار، بمنح قيمة لاسم سيزيف، مثلما تضعف كتابةٌ منقوشة، في نثر إيقاعيٍّ رتيبٍ تافهٍ:

---

1) ***Ibid*, v. 596- 597.**

حتّى وإن كانت لدينا رغبة في العمل

فإنّ الفنّ طويل الأمد، ولكنّ الوقت قصير.

لو قلتُ: «سأمضي، ويكفيني»، أو: «لقد شِختُ وتجاوزتُ العمر»، فربّما كنتُ أنظِم أبياتا دون أن أدري، ولكنّ نثري المنظوم، ليس إلاّ «إنهاكا» مثلما ورد في كتابة «رامبو»[1].

انتكس التطلّع إلى عمل عظيمٍ، في النّثر، يتوافق هذان الزّمنان المتتابعان مع الارتفاع ومع «السّأم ***Spleen***». يمكن أن تصبح عودة صخرة سيزيف الأبدية رمزا لتمجيدٍ خائبٍ، وهو موضوع رئيس لما حاولنا تسميته دورةً، (سأم ومثالية **Spleen et Idéal**). ولكن سيكون من الخطأ الانتقال دون وعي من الاستعارة المؤجّلة ومن الصّدى، إلى نظام مجازيٍّ، حيث سيصبح الرّمز المعزول عن الغابة، حجابَ حقيقةٍ واحدة. لا يحتفظ «بودلير» بالتّرجمة، إنّه يشتّتها في وردة الإمكان. فماذا يكون هذا «الحِمل الثّقيل»؟ ما هو نظير صخرة سيزيف بالنّسبة إلى شاعرِ «أزهار الشّر»؟، هل هو العمل أم «الأعمال» التي لا يسمح الوقت القصير جدّا المكرّس للفنّان بالوصول بها إلى درجة الكمال. كان هذا المعنى الذي انتظرناه طويلا هو المعنى الذي أخذه القول المأثور لهيبوقريط في قصيدة «لونغفلاو **Longfellow**» «مزمور الحياة ***A psalm of life***»[2]. أنا لا أزال مصرّا على أن أرى في هذه القصيدة

---

1) Lettres à Paul Demeny du 15 mai 1871.

2) Le poème fait partie des *Voices of the Night* (1839), Baudelaire avait inscrit quatre vers de se poème, dont le premier est *Art is long, and time is fleeting*, au –dessus d'un portrait d'Auguste Bianqui. Il l'avait placé aussi en épigraphe à sa traduction du *cœur révélateur* d'Edgar Poe. Sur cet emprunt voir l'édition citée p: 859-860 et l'article de Paul Bénichou, «A Propos du *Guignon* , Note sur le travail poétique chez Baudelaire», dans le n° III des *Etudes baudelairiennes*, Neuchatel, A la Baconnière, p: 232- 240.

نقطةَ تحوّلٍ أكثر منها منبعا. أعـاد «بـودلير» اكتشـاف المعـماريِّ المـنسيِّ في شـخص سيزيف «الفنّان المجهول»[1].

أتصوّر عدوَّ تيزه، الملكَ قاطعَ الطّرق الكبرى، كما لو كان مفعما بـالقوّة والحيـاة. نقول بأنّه يكبّل الموت. ذلك هو الدّليل، صحيح أنّ هذه الفكرة كانت تقلـق راحتـه. ثمّ إنّ بنّاءَ القصور، ومؤسّسَ المدن هذا، كان فنّانا استطاع هو أيضا أن يجـد الوقـت قصيرا جدّا لكي ينهي عمله. لقد ترك لغيره الاعتناء ببناء ضريحه.

ورغم ذلك، تبقى الصّورة الأولى التي تفرض نفسها صورةَ الرّجيم. إنّهـا مشـترَكة بين كلّ الشّعراء[2]. يجعلها بعضهم ثابتة: أذكر «أوفيد» الذي يجمّد الصّـخرة وحركـة سيزيف على السّواء، حيث خضع كلٌّ منهما لسحر غناء أورفيوس[3]. في حـين ينقلهـا بعضهم من مكان إلى آخر: ينفي «لوكريس **Lucrèce**» وجودَ العالَم السّفلي، ويـرى في سيزيف الرّجلَ السّياسيَّ، المعروضَ أمامنا، والذي يسـعى بعنـاد لأن يمـدّ الجسـور وأن يحاور النّاس قبل أن يضطرّ إلى الانسحاب مهزوما يملؤه الحزن[4].

«سيزيف موجود في الحياة»: كان بإمكان «بودلير» أن يستخدم لصـالحه صيغة «طبيعة الأشياء». لم يعد الرّمز إذن يستحقّ شـيئا بالنّسـبة إلى الفنّـان وحده. استخدمه «إدغار آلان بو» للدّلالة على المجـرم[5]، ولكـن بالنّسـبة إلى

1) ***L'Artiste inconnu* fut le premier titre du poème, celui du manuscrit envoyé à Théophile Gautier pour la *Revue de Paris*, entre septembre 1851 et le début de Janvier 1852 (voir l'éd, cit. p: 859).**

2) **François Noël, *Dictionnaire de la fable*, loc. cit.: «Les poètes unanimement le mettent dans les enfers, et le condamnent à un supplice particulier, qui est de rouler incessamment une grosse roche au haut d'une montagne, d'où elle retombait aussitôt par son propre poids.»**

3) ***Métamorphoses*, X, 44 […]*inque tuo sedisti*, *Sisyphe*, *saxo*.**

4) **Lucrèce, *De Natura Rerum*, III, v. 995 sq.**

5) ***L'Homme des foules*: «Quelques fois, hélas! La conscience humaine supporte un fardeau d'une si lourde horreur, qu'elle ne peut s'en décharger dans le**

«بودلير»، قد لا يوجد جُرم أكثر فظاعة، وليست هناك عقوبة أكثر قسوة من عقوبة الوجود، «الحِمل الشّديد الثّقل» هو أيضا حِملُ «السّماء المنخفضة والثّقيلة» التي «تجثم مثل غطاء»[1]. يعرف سجين «السّأم ***Spleen***» منذ هذه الأرض «نهار الجحيم الأسود»، «زنزانة القبر الرّطبة»، تهديد العناكب التي تنسج كفنا آخر[2]. استطاع القدماء أن يضعوا مصيرَ الميِّتِ في استمرار حياته الأرضية، وأن يتصوّروا عقاب الفاسق بتكرار ما كان يفعله في الأساس. حلُم «فريدريك دورنمات **Friedrich Dürrenmatt**» حديثا -بخصوص سيزيف- بهذا التّكافؤ[3]. غير أنّ «بودلير» سيعتبر الحياة استباقا للموت، ولعنة من هذه الدّنيا. تصبح صخرة سيزيف إذن هذا الغطاء لضريح الوجود الذي يسعى هذا الذي الكائن الحي المزعوم، إلى رفعه دون جدوى. حتّى السّماء نفسها تختنق مثل «جدارِ قبرٍ»[4]. تعود الصّورة عند «رامبو» في «فصلٌ في الجحيم ***Une saison en Enfers***»، استباقا آخر مرعبا للموت[5]. إنّها تسخط في «نهاية اللّعبة ***Fin de partie***»، لـ«ساموىل بيكيت **Samuel Beckett**»، حيث يظهر «نال **Nell**» و«ناج **Nagg**» بصعوبة كبيرة من مزبلتهما. سيزيف الحديث مدفون حيّا.

---

tombeau. Ainsi l'essence du crime reste inexpliquée» (trad Baudelaire, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Garnier, 1961, p: 61).

1) *Spleen*, poème LXXVIII de l'édition de 1861, p: 74.

2) *Ibid*, v. 11- 12 et cf. *Sépulture*, (LXX), p: 69.

3) *Die Stadt*, *frühe prosa*, Zurich, verlags-AG Die Arche,1952 ; trad. Walter Weideli, *La Ville et autres proses*, Albin Michel, 1974; rééd. L'Age d'homme, coll. «Poche Suisse», 1981, p: 48 ; le narrateur est «embarqu(é) dans une obscure et bizarre discussion au sujet de Sisyphe» et son interlocuteur évoque «non sans sarcasmes, l'ironie inhérente, d'après lui, aux châtiments éternels, ceux-ci ne faisait que parodier les fautes du damné, d'où un redoublement effroyables de ses tourments».

4) *Le couvercle*, poème LXXXVII de l'édition de 1868, p: 141.

5) *Mauvais sang*: «La vie dure, l'abrutissement simple, soulever, le poing desséché, le couvercle du cercueil, s'asseoir, s'étouffer.»

الوقت قصير إلى حدّ أنّ فكرة المـوت تقرضـه، هـذا المـوت المتواجـد مـن قبـل. يقودنا بيت «لونغفلاّو» المنقول في نهاية الرّباعيـة الأولى مـن «الـنّحس**Guignon**» إلى عبارة مقتبسة أُدرجت -رغم ذلك- في البيت الثّاني، في ظلّ مقبرة «طوماس غـراي **Thomas Gray**» الرّيفية:

إلى مقبرة منعزله،

يمضي قلبي مثل طبلٍ مكتوم،

يدقّ دقّاتٍ جنائزيّه[1]

قد يكون علينا أن نقول هنا أيضا: عملُ حـرَفيٍّ أكـثر منـه عمـل فنّـان، ولـذلك تنحدر الممارسة الشّعرية إلى هذا الشّكل البسيط من الأدب، الذي السّونتون * **Le centon**. ولكنّ المقارنة تُظهر العناية التي مُحي بها كـلُّ أثـرٍ للبطولـة[2]. تضـيق العبارة الشّعرية حـول نظـرة تعـود إلى الظّهـور في «سـأم ***Spleen* (*LXXVIII*)**»: الموكب الذي تضاعف في «سيّارات نقل الموتى» أو في «الخطوات الجنائزيـة». تبـدأ «المسيرة الجنائزية» لجنـازة «شـوبان **Chopin**» سـنة 1849 بـالعزف عـلى بيـانو ضخم في رقّة كبيرة صمّاء، قبل أن تصبح للأسـف فريسـة للكرنفاليـات والصّـخب، كانت لحظة في مخيّلـة الفنّـان العظيمـة عـن المـوت، عـن موتـه، صـوناتا البيـانو (**op 35**). في «الـنّحس» تصـحب القافلـة الشّـاعرَ نفسـه إلى مثـواه الأخـير. في

---

1) Avec quelques fautes de transcription, Baudelaire a noté ces vers de Longfellow dont il s'inspire:
And our hearts, though strong and brave,
As mutfled drums are beating
Funeral marches to the grave
Sur l'autre emprunt, fait à *l'Elégy Written in a Country Churchyard* de Thomas Gray (1751) voir l'éd. cit p: 859- 860) et l'article cité de Paul Benichou.

* السّونتون **Le Centon**: في الإغريقية القديمة، هي لباس مشكّل من عـدد كبـير مـن الرّقَع.

والسّونتون، هي لعبـة أدبيـة، يعمـد أصـحابها إلى تشـكيل أبيـات (أو نصـوص نثريـة) انطلاقا من أبيات أو عبارات مستعارة مـن كاتـب أو كتّـاب آخـرين، سـواء كـانوا مـن المشاهير أم لا. (المترجِمة)

2) Suppression de *though strong and brave*.

أكثر الأحوال، أو في أسوئها فإنّه يندمج مع نبضات قلبه. يصبح العضو الـذي ينـبض فينا طوال الوقت آلة تدقّ دقّات الموت.

في ظلّ السّرو، وفي استطلاعات الرّأي

التي تواسيها الدّموع، يمكن أن تكون

نومة الموت أقلّ قسوه[1]

تتبلور الملامح الأولى للإجابة عن السّؤال الذي طرحـه «فوسـكولو **Foscolo**» في بداية قصيدة «الأضرحة ***Tombeaux***» من ديوان «أزهار الشّر»: لا شيء أكثر فظاعة من قبر الوجود. الميّت السّعيد مستعدّ تماما لاسـتبداله ليفـوز بـالحفرة العميقـة[2]، ملجأ المجهولين. يتعارض هذا القبر الذي لا يحمل اسما، أو القبر المتواضع في «المقبرة المعزولة»، مع ضريح سيزيف. تضمن المرجعية الأسطورية، الضّريحـة ثـمّ الضِّـمنية، وحدة الرّباعيّتيْن. ننتقل من عقوبة إلى أخرى، من «دحرجة الصّـخرة»، إلى الضّريـح- القصر. ولكنّ الضّريح المشهور استُبعِد عمدا. وبـذلك يصـبح الفـرق أكـثر حـدّة بـين سيزيف والفنّان المجهول. يتباعد قَدَراهما: اسم أحدهما منقوش بحروف من ذهب على السّيزيفون، واسم الآخر يُمحى على حجرٍ متواضعٍ أو في فوضى الحفرة المشتركة. ولكن ما هو التّفوّق الحقيقي؟ الفخم، كـان ضريـح سـيزيف معلَـما للسّـخرية، أمّـا ضريح الفنّان المجهول، فمظلم، وقد يكون فرصة مثالية للازهرار.

---

1) *All' ombra de' sipressi e dentro l'urne*
Confortate di pianio è forse il sonno
***Della morte men duro* ?**
Dei Sepolcri a été publié à Brescia en 1807, Je cite l'édition bolingue de Michel Orcel, *Dei Sepalcri ed altre poesie/ les Tombeaux et autres poèmes*, Rome, coll. «Villa Médicis», 1982, p: 68- 69.
2) *Le Mort Joyeux*, Poème LXXII de l'édition de 1861, p: 70.

تجعل المطّة التي أضافها «بودلير» في بداية الثّلاثي الأوّل، مسألةَ وحدة القصيدة أكثر حدّة. هل يسجّل قطيعةً أم على العكس استمراريةً أعظم؟ يدخل ضمير المتكلّم في الصّمت. النّظام النّحوي معكوس. ندخل في جوّ أكثر تخلخُلا، وندرك بأنّ «جان - بيار ريشار» الذي تخلّى عن الأبيات الثّمانية الأولى، قد اختار الأبيات السّتة الأخيرة، «الأبيات السّحرية» من «النّحس» لكي يدخلنا مباشرة إلى أعماق «بودلير»[1].

هذا العمق، هو أيضا عمق القبر. ننتقل من الجحيم ***inferi***، حيث نتخيّل «سيزيف» يعاني، ومن الأضرحة المشهورة أو الوضيعة، -دون سابق إنذار- إلى وضع الدّفن، وإلى «عزلة كبيرة» مثل الهاوية. وحتّى هذه الهاوية يتمّ تجاهلها، ولا يُسبر غَورُها، ولن يعكّر صفوَها لا نبّاشو قبرِ «هملت»، ولا فضول العلماء:

تنام الكثير من الأحجار الكريمة مدفونةً

في ظلمات النّسيان

بعيدا عن المعاولِ والمسابير؛

يمكننا أن نسمع في هذه الأبيات احتجاجا، كما لو أنّه على القارئ أن يكون شاهدا على الظّلم الواقع على الرّائعة المجهولة. ولكنّ صخرة سيزيف، وصخرة الضّريح تتركان مكانا للحجر الكريم المثالي في عذريّته. في العهد الذّهبي لإبداعٍ مكرّر، تختفي الأحجار الكريمة، أو تفرّ[2]. وكان «أرتور رامبو **Arthur Rimbaud**» هو الذي اقترح ذلك: نفوز بالخلود «بعيدا عن أصوات البشر»[3] الذين لا زال غرور سيزيفيون يغريهم.

---

1) *Profondeur de Baudelaire*, dans *Poésie et profondeur*, Ed. du seuil, 1955, p: 93.

2) *Après le déluge*, dans les *Illuminations*.

3) l'Eternité dans les *Les Fêtes de la patience*

من أجل قراءة قصيدة «النّحس» قراءة جيّدة، ولضمان وحدتها التي أهملها «بودلير»، بدا لي دائما بأنّه ينبغي العودة إلى الوراء أثناء القراءة ذاتها: من «الأضرحة الشّهيرة» نحو سيزيف، ومن الضّريح نعود نحو «الحِمل الثّقيل»، ومن الثّلاثيات، نحو البيت الرّابع (إذن، وبفضول، من «غراي **Gray**» نحو «لونغفلاّو»، ولكنّ هذه الأبيات لا تنتمي إليهما إلاّ في القليل النّادر!). تصبح التّفاهة الجليّة لقولِ «هيبوقريط» المأثور أكثر غنى في الواقع بتعدّد معانيها غير المنتظر، فينبغي الآن أن ننظر إليها في معنى آخر (قد يكون معناها الأوّل). الوقت المخصّص للفنّان لإتمام فنّه قصير، ولكنّ فنّه يخلُد. نعرف كيف استعاد «تيوفيل غوتييه» «الشّاعر الرّائع»، و«المعلّم المحبوب والمبجّل والصّديق» هذا التّلازم بالعديد من التّغييرات في قصيدته التي عنوانها «الفنّ ***l'Art***».

بالنّسبة إلى الفنّان المجهول حتّى ذلك الحين، قد يأتي الوقت الذي نعرف فيه كيف نستنشق عِطرَ عمله. وذلك ما سيذكّر به «بروست» في «في ظلّ الصّبايا المزهِرات ***A l'ombre des jeunes filles en fleurs***» متحدّثا عن صوناتا «فينتوي **Vinteuil**»: تلزمنا سنوات، وقرون في بعض الأحيان، لكي يتمكّن الجمهور من أن يحبّ رائعة جديدة حقّا. «وكذلك، لكي يستحوذ الرّجل العبقري على جهل الحشود، قد يُحدّث نفسه بأنّه لا ينبغي للمعاصرين الذين يفتقرون إلى الخلفية الضّرورية، أن يقرؤا الأعمال المكتوبة للأجيال القادمة، إلاّ بذاتها، مثل بعض الرّسومات التي نسيء الحكمَ عليها من قريب»[1]. تكون الرّائعة أكثر وثوقا من قيمتها، بقدر ما يُساء فهمها، وبقدر ما تكون وحيدة وغير مفهومة. ولكنّ «بودلير» لا يستخدم المضارع في ثلاثياتِ قصيدة «النّحس». إنّه يتأمّل وضعا آنيا، هو وضعه الخاص، وفي

---

1) ***A la Recherche du temps perdu*** **, éd. Pierre Clarcet André Ferré, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la pléiade», 1963, t.I, p: 531.**

الوقت ذاته وضع خالد، هو وضعُ الجمال البكر. أصبح التّحوّل منذئذ، ممكنا: يمكن أن يصبح وضع الوحدة، والهجر، نعمةً.

تحليل «جان بيار ريشار» حاسمٌ حول هذه النّقطة، ويتموضع على الفور بعيدا عن التّقليدية القديمة التي اقترحها نقدُ «بودلير». بودلير «هو نفسه هذه الجوهرة النّائمة» مستعدّ لكي يصبح زهرة[1]. لستُ متأكّدا بأنّ الإرداف يعني بالضّرورة التّحقيق، وسأكتفي بصورتيْن معزولتيْن تمثّل كلٌّ منهما كمالا: عذرية الحَجر الثّمين الخام، والتّمجيد الخالص لعطر الزّهرة التي لا أحد يشمّها. ولكن يمكننا القول القصيدة كلّما تكشّفت، يصبح خطر التّحجّر مستبعدا: تُخلي الصّخرةُ المكان للحجر الكريم، وتُخلي الجوهرة المكان للزّهرة، زهرة العزلة التي هي زهرة قبر أقلّ منها زهرة شرٍّ بالفعل.

العديد من الزّهور تصبّ على مضضٍ

عطرها الهادئ مثل سرٍّ

في الخلوات العميقه

يبقى سيزيف صامتا في التّراث القديم. حيث يعوّض العَرَقُ الذي يسيل على جبينه الكلامَ. ويبقى الفارق الوحيد المتألّم في قصيدة «بودلير» هو كلمة ندم، وخاصّة في الصّياغة النّهائية، حيث تنتقل القصيدة من المقارنة نحو موقف ظرفيٍّ يسلّط عليه الضّوء [2]. يكتشف «جان بيار ريشار» في قصيدة «النّحس» وهو يعلّق على هذا التّغيير، وهذه الحرّية التي اتّخذها الأنموذج الإنجليزي -أبيات «طوماس غراي»-، تكملةً للوجود، وحتّى اعترافا به.

---

1) ***Poésie et profondeurs*, p: 93.**

2) Leçon du manuscrit:

Mainte fleur épanche en secret

Son parfum doux comme un regret (éd. cit. p: 861)

حيث «كتب في الصّيغة النّهائية، بأنّ النّدم لم يعد يكتفي بتوفير صدى عاطفيٍّ بسيط لعذوبة العطرِ الفيزيائيةِ الخالصة: إنّه ينتمي الآن إلى حركة هذا العطر، إنّه يشكّل قانونَ تدفّقه، ويحدّد ما تبقّى منه بعد الانتشار، كما يحدّد تميّزه الميتافيزيقي. ويتمّ استيعاب السّر في الوقت نفسه، متوقّفا عن دلالة الفراغ الملموس لعزلة ما لكي يضع في قلب العذوبة نفسها سرّا ما لحضورٍ جديد، مَنيعٍ دون شكّ»[1].

لقد اختفى سيزيف. وحلّ ذكره محلّ تضرّعه. ولكنّ المجاز مستمرّ. الجوهرة المتجاهلة، والزّهرة الوحيدة (كيف لا نفكّر في زهرة «شومان **Schumann**» في «مشاهد الغابات «***Waldsscenen***، **op 82**؟) هما تصويران محتملان للشّاعر، والفنّان المجهول. الحجر الثّمين يختفي، والزّهرة تتفتّح، فهي لا تستطيع أن تمنع نفسها من التّفتّح: سيجد «رامبو» هذه الحركة المزدَوَجة في قصيدة «بعد الطّوفان ***Après le déluge***». الجمال الخالص ينطوي على نفسه، ورغم ذلك، فإنّه يشعّ ببريقه، حتّى وإن لم يعرف أحد كيف يستفيد منه. السّر الذي تبوح به الزّهرة للأرض، ليس سرَّ «ميداس **Midas**». ولكنّه قد يكون سرَّ الممات، والبهاء الزّائل. فهو ليس بحاجة، -لكي يتجلّى-، إلى رُكحٍ أو إلى نُصُبٍ. تؤكّد آخر كلمة من قصيدة «النّحس»، بأنّ مكان الشّعر هو الأعماق.

وبعد ذلك، ينبغي إعادة قراءة أبيات «طوماس غراي»:

الكثير من الجواهر ذات البريق الصّافي

تظل دفينة كهوفِ المحيط المظلمة المجهوله.

والكثير من الأزهار وُلدت لتنتشي في غفلة من العيون

---

1) ***Poésie et profondeurs*** **; p: 94.**

ولتنشر عطرها في الفضاء الخاوي[1].

التّكرار السّحري، الأكثر ثقلا عند الشّاعر الإنجليزي، هو السِّمة الأسلوبية المشتركة الوحيدة: ينفلت شعر «بودلير» الثُّماني المقطع من هذه الكتلة الكلامية؛ إنّه ينفلت من الثّقل هذه المرّة. فلم يعد العمق عمقَ المحيط، بل عمقَ الأرض، وفيها يُصبّ عطر الزّهرة بدلا من أن يتلاشى في الفضاء بلا جدوى. وحيث أنّ الأنموذج المزعوم يبدو الآن بعيدا!. يبقى وفاء «بودلير» الحقيقي لجملة «لو عاد إلى العالم السّفلي». ليس العالَم السّفلي، ولا حتّى خواء الضّريح: الحلمُ بملجأ سفليٍّ، هو حلمٌ بعلاقة حميمة تعطي قيمة كاملة لهذا النّحس الذي أصبح نعمةً، ذلك هو وضع الفنّان المجهول.

كما وضع «بودلير» أبيات «طوماس غراي» الأربعة، فاتحةً لقصيدته «شكوى إيكار ***La plainte d'Icare***» التي نُشرت في مجلّة « ***Le Boulevard***» يوم 28 ديسمبر 1862 [2]. حتّى وإن كان فيه شيء من إكسيون **Ixion**، فإنّ هذا الإيكار الشّغوف بالفضاء، الثّمل بالشّمس، يمكن أن يبدو كما لو كان نقيضا لسيزيف. هو صورة السّموّ، وليس صورة السّقوط مجدّدا في العمل المأجور[3] أو السّأم. إنّه لا يكتفي بنشيد الظّل، ولكنّه ينطلق في البحث عن العظمة الشّمسية. بالنّسبة إلى «بودلير» كما هو الشّأن بالنّسبة إلى «فانسونت هويدوبرو **Vincente Huidobro**» الذي قد

---

1) Maint joyau de l'éclat le plus sereinement pur,
Reste enfoui dans les sombres cavernes inexplorées de l'océan
Mainte fleur est née pour s'épanouir sans être vue
Et dissiper son parfum dans l'espace vide

2) Devenu *Les Plaintes d'un Icare*, pièce CIII de l'édition de 1868.

3) Victor Hugo, dans la préface des *Odes et Ballades*, comparait rhéteurs et pédagogues à de pauvres Sisyphes essoufflés.

يكون أكثر إيكارية* من الشّعراء، فإنّ «الشّاعر يتغنّى بالفضاء -الجسد وبالفكر- الزّمن»[1].

تجنّب «جان بيار ريشار» أن يخلط مع إيكار السّبّاح الرّوحيَّ في قصيدة «الارتفاع ***Elevation***»: «إنّه يجوب «الفضاء العميق»، ولكنّه يحسّ بأنّه يتقبّله. ويؤيّده: إنّه يعبره أفقيا، في تحليقه؛ وبإمكانه أيضا أن يحني رأسه ويلقي بنظره على هذه الأرض التي لم يفصله عنها طيرانه، والتي -خلاف ذلك- يقرّبه ارتفاعه منها بشكلٍ متناقض[2]». ولكنّ إيكار مآله إلى السّقوط، جناحه انكسر، مثل «من احترق بحبّ الجمال»[3].

منح إيكار، اسمه -كما يُقال-، لبحر إيكار (**Icarnienne mer**) حيث سقط «هذا الشّاب الجريء»[4]. أمّا إيكار «بودلير»، فليس له هذا العزاء:

لن يكون لي هذا الشّرف السّامي لأهب اسمي للهاويةِ التي ستكون ضريحي

ولكن هل كان له ذلك الطّموح، وهل كان ذلك حقّا ندما؟ يستطيع إيكار الجديد، مثل سيزيف الجديد، أن يكتفي بقبر مجهول، وأن يتنازل عن أبّهة السّيزيفيون التّافهة. كان يمكن لقصيدة «النّحس»، أن تحمل عنوان «شكاوى سيزيف»، ولكنّها لم تكن كذلك. دعانا «ألبير كامو» إلى «تخيُّلِ سيزيف سعيد». واقترح علينا «جان بيار ريشار» بدوره «بودليرا سعيدا»[5].

---

* نسبة إلى إيكار.(المترجِمة).

1) *Altazor o el viaje en paracaidas* (*poema*), Madrid, Compania Ibero- americana de publicaciones SA, 1929 ; et dans *Manifestes*, *Altazor*, Gérard de Cortanze, 1976, p: 32.

2) *Poésie et profondeur*, p: 117- 118.

3) *Les Plaintes d'un Icare*, éd. Cit. p: 143.

4) Philippe Desportes, Sonnet liminaire des *Amours d'Hippolyte* (1573).

5) *Poésie et profondeurs*, p: 95 ; et cf. Albert Camus. *Le Mythe de Sisyphe*, p: 168.

بخصوص أورفيوس

والقصيدة الرّعوية *l'Idylle**

فيكتور هيجو والأدب الألماني

أدرج «فيكتور هيجو» في الطّبعة الثّانية من «خرافة القرون ***La légende des siècles***»، سنة 1877، القصائد الثّلاثة والعشرين من «مجموعة القصائد الرّعوية ***Groupe des Idylles***». ستشكّل هذه المجموعة الجزء السّادس والثّلاثين من الدّيوان في صيغته النّهائية لسنة 1883. يكفي أن نعدّد عناوين: «أورفيوس **Orphée**»، «سالومون **Salomon**»، «أرشيلوك **Archiloque**»، «أرسطوفان **Aristophane**»، «أسكليبياد **Asclépiade**»، «تيوقريط **Théocrite**»، «بيون **Bion**»، «موشي **Moschus**»، «فرجيل **Virgile**»، «كاتول **Catule**»، «لونغو **Longus**»، «دانتي **Dante**»، «بترارك

* كلمة **Idylle**: ذات أصل إغريقي قديم، (**eidúllia** المشتقّة من **e•dos**/ الشّكل، وهي شكل مختصر، ظهرت لأوّل مرّة في عهد إمبراطورية روما.
والـ **idylle** في مجال الأدب الكلاسيكي، قصيدة قصيرة، تكون عادة من نوع الرّعويات، قريبة من أناشيد الرّعاة، ويكون موضوعها عن غراميات الرّعاة، ويمكن أن يدور حول موضوعات أخرى. يمكن اعتبار بعض رعويات «تيوقريط» أناشيد مدحية على شرف السّادة. ومن بين كتّاب هذا الجنس: تيوقريط، أوزون **Ausone**، إيبيشارم **Epicharme**، كالبورنيوس **Calpurnius**، فيرجيل **Virgile** وأيضا كاتول **Catule**. يمكننا أن نذكر أيضا: «ألفريد تينيسون **Alfred Tennyson**» في العصر الحديث، و«رعويات الملك **Idylles du roi**» التي كتبها في موضوع الملك آرثر.
سأستخدم من الآن فصاعدا، مصطلح «القصيدة الرّعوية» للدّلالة على الـ **Idylle**.(المترجِمة)

Pétrarque»، «رونصار **Ronsard**»، «شكسبير **Shakespeare**»، «راكان **Racan**»، «سـيغري **Segrais**»، «فـولتير **Voltaire**»، «شـوليو **Chaulieu**»، «ديـدرو **Diderot**»، «بومـارشي **Beaumarchais**»، «أنـدري شـينيي**André Chénier**»، و«قصيدة العجوز الرّعوية **l'Idylle du vieillard**»، لكي نلاحظ بـأنّ هنـاك ولاءات أخرى ممكنة ومنتَظَرة عادة أكثر من غيرها، غائبة هنا: لكلٍّ من «غسنر **Gessner**»، و«فـوس **Voss**»، و«مـالر مـولر **Maler Müller**»، وحتّـى لـ«غوتـه **Goethe**»، صـاحبِ «هرمـان ودوروتي **Hermann und Dorothea**»، والكتـاب الثّـاني مـن «المراثي الرّومانية **Elégies Romaines**». هذا النّقصان يسـتحقّ الاهـتمام ويسـمح بالتّفكير، ليس حول مظهر معروف نوعا ما عـن إبـداع «هيجـو» فحسـب، بـل عـن علاقته أيضا مع الأدب الألماني التي عادة ما تكون غائبة.

طرحت «مدام دوستايل» السّؤال من قبل في الجزء الثّاني من كتابها «عـن ألمانيـا ***De l'Allemagne***»: «لماذا لا يكون الفرنسيون عادلين مع الأدب الألماني؟» وأجابـت عن السّؤال بنفسها بطريقة بسيطة جدّا قائلة: «ذلك أنّ القليلين جدّا من الفرنسيّين يجيدون اللّغة الألمانية. كـما أنّـه لـيس بالإمكـان ترجمـة جماليـات هـذه اللّغـة إلى الفرنسية، وخاصّة في مجال الشّعر». منحت «مدام دوستايل» مكانا محدودا لكتّـاب القصـائد الرّعويـة. إنّهـا تضـع «غسـنر» «ضـمن الكتّـاب الـذين تكوّنـوا في المدرسـة الإنجليزية»، حتّى وإن كانت تعترف بأنّ المفارقة تكمـن في كونـه يُتـذوّق في فرنسـا أكثر من ألمانيا نفسها (II,5). إنّهـا تـولي اهتمامـا بمطوّلـة «***La Louise***» لـ«يوهـان هنريش فوس **Johann- Heinrich Voss**» التي نقلت منها اقتباسا مطوّلا (مباركَة القسّ للزّفاف حين زوّج ابنته). كما أنّها تعطي رأيها حـول «هرمـان ودوروتي» التـي

تجعلها أقرب إلى الملحمة منها إلى القصيدة الرّعوية **(II,2)**. غير أنّ الرّبط بين الاسميْن في القصيدة في غاية الأهمّية إلى درجة أنّنا نجدها تُدرج ضمن «مجموعة القصائد الرّعوية» في «ملاحم صغيرة **Petites épopées**» من «خرافة القرون». قد يوجد ها هنا تأثير حقيقي خفيّ في العمق.

بخصوص جنس القصيدة الرّعوية:

علينا أن نبدأ بتعريف المصطلح، ولذلك ينبغي الرّجوع إلى هذا المعاصِر الدّقيق لـ«مجموعة القصائد الرّعوية»، وهو «معجم ليتري ***Dictionnaire de Littré***». تعريفه المصطلح مهمّ على أكثر من صعيد. إنّه يعطيه في البداية صورة لما أصبحت عليه القصيدة الرّعوية بمعناها الضّيق، أو إذا شئنا، الكلاسيكي: هو «قصيدة صغيرة يكون موضوعها رعويّ عادة أو يُنسب إلى أشياء ريفية، وهي امتداد لأناشيد الرّعاة». غير أنّ هذا التّعريف يقترح بعد ذلك توسّعا أوّليا، ويأخذ القصيدة الغنائية الألمانية بعين الاعتبار: قائلا بـ«بأنّها مقاطع نثرية صغيرة من الجنس ذاته. مثل قصائد «غسنر» الغنائية». وأخيرا، يأخذ بعين الاعتبار توسّعا آخر، وهو تلاشي النّوع نفسه لصالح ديكورٍ ما، أو موضوعاتية أو نغمة: ويدّعي حتّى كونه من الرّوايات. فتكون بذلك روايتا «مستنقع الشّيطان ***La Mare au diable***»، و«فاديت الصّغيرة ***La petite fadette***»، «رعويّتان ساحرتان».

بخصوص المعنى الضّيق، من الأنسب أن نلاحظ بأنّها أصبحت كذلك. في الأصل، لم تكن قصص الحبّ (**eidullion**) سوى اختصار للـ **eidos:** الشّكل، وبالتّالي الشّكل الصّغير. إذا قبلنا هذا الشّكل على أنّه تمثيل، فإنّ القصيدة الغنائية يمكن أن تُعتبر لوحةً صغيرة؛ إنّها معادلة أخرى يقترحها «ليتري» في نهاية زاويته الأدبية «أناشيد الرّعاة»، حين ميّز من هنا القصيدة

الغنائية بأنّها الأكثر ثباتا، عن الأنشودة الرّعوية التي «تتطلّب الفعل والحركة أكثر». ولكنّه يعترف بأنّ هذا الفرق طفيف. حيث لم يقم «بوالو» نفسه بذلك (الفنّ الشّعري ***l'Art Poétique***)، ولم يفعل «فيكتور هيجو» ذلك أيضا: القصيدة الرّعوية التّاسعة، حيث تنتهي قصيدة «فرجيل» بهذه الأبيات:

أريد لو أنّ حلما إلهيا ينام في العشب

ولو أنّ الرّجل والمرأة اللّذيْن تقاسما روحي

يدخلان الأنشودة الرّعوية سيخرجان منها عاشقيْن

يمكننا أن نتقبّل هذه الـ***eidos*** على أنّها شكلٌ شعري، والـ ***eidulion*** على أنّها «شكلٌ هاربٌ». إنّه -كما يشير «معجم بايلي ***Dictionnaire de Bailly***»- المعنى الذي منحه نُحاة الإسكندرية للمصطلح. يصلح هذا التّعريف لقصائد «هيجو» الرّعوية لأنّها مختصرة (من 16 إلى 94 بيت)، ولأنّ لها عادة شيئا زائلا أيضا، إمّا لأنّها تنتهي بسؤال («موشي»، و«شكسبير»)، وإمّا لأنّها تتركنا أمام لغز («أورفيوس»)، أو أمام سرّ («دانتي»، و«أندري شينيي»)، أو أمام صورة تحليق («القبلة المحلّقة» في «لونغو **Longus**»؛ أو أمام العصافير، وهي الكلمة الأخيرة في «سالومون»، وفي «راكان»، وفي «قصيدة العجوز الرّعوية»)، أو أمام آلة موسيقية تتلاشى بين الكلّ، وهي النّاي:

السّماء تزمجر،

هل لأنّها تسير ممنوعة من الحلم،

ومن سماع غناء النّاي

بين رعديْن؟ («موشي»)

النّاي، «المِصفار **Syrinx**»* هو عنوان وموضوع أكثر رعويات «تيوقريط» إثارة للفضول، كانت معلَما من قبل، أبياتها تزداد اختصارا، تصف أنابيبَ نايٍ «بان **Pan**» تدريجيا، وتبقى معلّقة على مقاطع ثلاثية «***nêledustô***». خفيّة مثل النّاي المذكور في قصيدةٍ دون عنوان في ديوان «التّأمّلات ***Contemplations***»، فكانت منذئذٍ قصّةَ حبٍّ مثالية:

تعال! -فهناك نّايٌ خفيّ

يتنهّد في البساتين-

الأغنية الأكثر هدوءا

هي أغنية الرّعاةْ

والرّيح تمتطي تحت شجرة البلّوط

مرآةَ المياه المظلمه

أسعد أغنية هي

أغنية الطّيور.

فلا اهتمام يزعجك

فلنتحابّ! ولنحبّ دائما!

أكثر الأغاني سحرا

هي أغنية الغرام! **(II,13)**

---

* المِصفار **Syrinx**: آلة موسيقية بدائية من آلات النّفخ. تتألّف من سلسلة أنابيب متدرّجة الطّول. تزعم الأسطورة اليونانية أنّ «بان **Pan**» إله الغابات والحقول والقطعان هو الذي اخترعها. وقد ذهب بعض الباحثين إلى القول بأنّ المصفار هو الأصل الذي نشأ عنه الأرغن **organ**. (المترجِمة)

لم تكن رعويات «تيوقريط» كلّها مختصرة مثل «المِصفار **Syrinx**» أو مقطوعة «هيجو» الرّائعة هذه. إنّها لا تبقى محصورة كما توحي به القصيدة الرّعوية التي أهداها «فيكتور هيجو» إلى شعراء الإسكندرية، في «الطّحلب»، و«المرج»، و«القصائد الرّيفية». ليست الرّعويات الرّيفية التي أدرجها النّحوي «سويداس **Suidas**» كقصص رعوية، هي الوحيدة. ولكنّ اعتبارها رعويّاتٍ جعلها كذلك.

القصيدة الرّعوية «الكلاسيكية» هي «الرّاعية» التي يصفها «بوالو **Boileau**» في بداية الكتاب الثّاني من «الفنّ الشّعري»، ولكنّها راعية «أنيقة» (تصبح الصّفة بالنّسبة إلى «بوالو» صفةَ طبيعةٍ، أو إذا شئنا، صفةَ نوعٍ، حين يتحدّث عن «القصيدة الرّعوية الأنيقة»). بعد «بوالو»، انتقد «فونتنال **Fontenelle**»، -وهو يضيف إلى أشعاره الرّعويةِ ***Poésies pastorales*** الخاصّةِ، خطابا عن طبيعة أناشيد الرّعاة-، التّفاصيلَ المادّية التي يمكن أن نعثر عليها في رعويات «تيوقريط» أو في قصائد «فرجيل» الرّيفية:

حين نسمع الحديث عن النّعاج والماعز، وعن العناية التي ينبغي أن تُولى لهذه الحيوانات، فليس ذلك شيئا يمكن أن يثير إعجابنا بذاته؛ ما يعجبنا، هو فكرة السّكينة المرتبطة بحياة من يعتنون بالنّعاج والماعز.

تتطلّب القصيدة الرّعوية رُعاةً، ولكنّهم رعاةُ أركاديا **Arcadie**.

ينتقد «جان بول **Jean Paul**» في الصّفحات التي يخصّصها للرّعويات في «درسه التّمهيدي لعلم الجمال» «فيضَ حلاوةِ رعويات «فونتنال»»، ولكنّه يضع في القمّة نفسها (لو سُمح لي بهذه الصّورة الرّعوية الأخرى!) (حلاوةَ حليب المراعي الجبليّة الجيّد الطّازج) لـ«غسنر»[1].

1) **_Vorschale_ zur aesthetik (1804), volume V des _Werks_, München, Hanser Verlag, 1963 ; trad franç par Anne –Marie Lang et Jean –Luc Nancy, _Cours pٍréparatoire_**

وعلى الرّغم من ذلك، فإنّ القصائد الرّعوية التي كتبها -باللّغة الألمانية- شعراءُ ينتمون إلى حركة «كلوبستوك **Klop-Stock**»* في القرن الثّامن عشر، وُلدت من ردّ فعلٍ ضدّ تصوّر الفرنسيّين المرهف جدّا. فقد «كانت نظرية القصيدة الرّعوية -كما نعلم-، مجمّدةً بنظرات «فونتنال» وأنصاره، حين ظهرت هذه التّشكيلة غير المتوقّعة»، كما كتب «فرناند بالدنسبرجر **Fernand Baldensperger**»(1) لكي يحيّي الطّريقة التي جعلت نشرَ قصائد «سالومون غسنر**Salomon Gessner**» الرّعوية (1756) حدثا، هذا الكاتب السّويسري الذي لُقّب في حياته بـ«تيوقريط الألماني **Der Deutsche Theocrit**»(2). وقد تكرّر ذلك الحدث وضُخّم بشكل لافت سنة 1762 حين صدرت «الرّعويات والقصائد الرّيفية» في «ليون»، في طبعتين متوازيتين من ترجمة «ميشال هوبر **Michel Huber**». كانت النّية أخلاقية أكثر منها جمالية، وكان هذا التّوجّه أكثر وضوحا في «الرّعويات الجديدة» لسنة 1762. لقد أثار هذا التّوجّه رضا «جان جاك روسو» الذي يرى في الرّعاة الشّرفاء الذين جسّدهم «غسنر» الإنسانَ في طبيعته البريئة. لتكن القصيدة الرّعوية بورجوازية عند «فوس»، أو عند «غوته» في «لويز **Louise**» (**1784**) أو في «هيرمان ودوروتي» (1797)، وليأخذ العمل أحجاما غير اعتيادية، لا يهم: ففكرُ «غسنر» وعاطفته الخارجة عن المألوف هما اللّذان يحرّكان هذه الأعمال،

***d'esthétique*, Lausane, L'Age d'homme, 1979, II, 12, 73, p: 246. Il est à noter que le Hugo des Idylles aurait pu connaître cet ouvrage, puisqu'il avait été traduit par Alexandre Büchner et Léon Dumont et publié à Paris chez Auguste Durand, en 1862.**

* كلوبستوك (**Friedrich Gottlieb Klopstock**): شاعر ألماني وُلد يوم 2 جويلية 1724، وتوفّي في 14 مارس 1803.(المترجِمة)

1) «l'Episode de Gessner dans la littérature européenne», dans *Salomon Gessner, 1730-1930, Gedenkbuch zum 200, Geburssrag, Zürich*, Verlag Lesezirkel Hottingen, 1930, p: 86.

2) Emil Ermatinger, «Salomon Gessner, der Mensch and der Dichter», *Ibid*, p: 27.

إنّها تسعى إلى شهرة ما أسماه «شيلر **Scheller**» «طبيعة مطهّرة ارتفعت إلى أعلى مستويات الكرامة الأخلاقية».

تفسِّر مثاليةُ القصيدة الرّعوية هذه بأنّ المصطلح يمكن أن يكون قد استُخدم لأعمال تمتدّ إلى جنس أدبي آخر. كان «غسنر» و«مالر مولر **Maler Müller**» قد أحلاّ النّثر محلّ الشّعر الذي يرجع إليه كلٌّ من «فوس» و«غوته». تخرج «جورج ساند» عن الشّكل الهارب والشّكل الشّعري في الوقت نفسه حين شكّلت سلسلة أكبر رواياتها الرّيفية التي تنفتح سنة 1837 بـ«موبرات ***Moprat***»، وتختتم سنة 1853 بـ«السّادة قارعو الأجراس ***Les Maîtres sonneurs***». إنّها تختتم إهداء هذا الكتاب الأخير إلى «أوجين لومبير **Eugène Lambert**» بهذه الكلمات:

أرسل إليك هذه الرّواية مثل صوت بعيد من مزامير قِربتنا، لأذكّرك بأنّ الأوراق تنمو، وبأنّ البلابل قد وصلت، وبأنّ الطّبيعة ستبدأ أعراس الرّبيع الكبرى في الحقول.

ولكنّنا سنكون مخطئين إذا اختزلنا هذه الأعمال إلى مشاهد القصيدة الرّعوية التي يمكن أن تحوي (صلاة المساء في «مستنقع الشّيطان»، وتأثّرَ «جرمان **Germain**» أمام اللّوحة الصّغيرة: كانت ماري تلقّن صلاتها لبيار)[1]؛ شخصية يوسف في «السّادة قارعو الأجراس» غريبة عن عالم القصيدة الرّعوية: ربّما يكون قد باع روحه للشّيطان، وفي كلّ حال فإنّ «المكان البرّي»، حيث نجد جسده متجمّدا[2] هو مكان ملعونٌ مثل ذلك

---

1) Comme le note Marie-Claire Bancquart dans sa préface aux *Maîtres sonneurs* (Gallimard, coll, «Polio», 1929, p: 5), la trilogie *La Mare au Diable*, *François le Champi*, *La petite Fadette* est «défigurée)» quand on la «réduit, grâce à de larges coupures, aux scènes d'Idylles ou de mœurs».

2) Ed, cit, p: 495.

الذي كرّس له «شومان **Schumann**» إحدى «مشاهده عن الغابة» أو مثل حنجـرة الذّئب **freischütz** لـ«ويبر **Weber**».

سيكون ذكر العلاقات بين «فيكتور هيجو» و«جورج ساند» هنـا طـويلا جـدّا[1]. إذا تتبّعنا مراسلاتهما، نحسّ حقّا بـأنّ ثنـاء مبالغـا فيـه أحيانـا لا يخلـو مـن شـكوك عميقة. بالتّأكيد، لقد دافع «هيجو» عن هذا «القلب المضيء»، وعـن هـذه «الـرّوح الجميلـة» سـنة 1860، حـين تمّـت مهاجمتهـا بقـوّة، وقـد شـكر «تيسـال **Thécel**» (إدوارد لوموان **Edouard Lemoine**) عن المقال الذي كتبه في جريدة «الاسـتقلال البلجيكية» حول روايات «جورج ساند» الرّيفية[2]. ولكنّني أجد شيئا من التّسامح في الطّريقة التي تحدّث بها عن «نوهانت **Nohant** بلدِ الكتـب الجميلـة السّـاحرة»، نحسّ في رسالته إلى «جورج ساند» في 15 جـوان 1856، بأنّـه يعطـي أهمّيـة أخـرى لـ«غارنساي **Guernsey**» «الجزيرة الصّغيرة المظلمة»، و«الحجر المسكين الذي فُقـد في البحر وفي اللّيل المستحمّ بالزّبد الـذي يـترك للشّـفَة نكهـة الـدّموع المـرّة التـي لا تستحقّ سوى الانحدار والصّبر الذي تحمل به ثِقَل اللاّ نهايـات»[3]. ولا نعجـب مـن الخـلاف الـذي يظهـر لحظـة نشر «البؤسـاء ***Les Misérables***»: وأمـام تحفّظـات «جورج ساند»، وخاصّة أمام الأسقف الإنجيلي «ميريـال **Myriel**»، أجـاب «هيجـو» بلهجة يملؤها الكدر:

لقـد أحزنتْنـي رسـالتك. فلـيكن حُكمـك أنّ مفاجـأتي لم تكـن مؤلمة، إلاّ لأنّني ظننتُ بأنّ هذا الكتـاب سـيقرّبنا أكـثر، وهـا هـو

---

1) Voir sur ce point Gustave Simon, «Victor Hugo et George Sand», dans la *Revue de France*, 1er décembre, 1922.

2) *Correspondances*, *t. II*, édition de l'imprimerie nationale, Albin Michel, 1950, p: 326-327.

3) *Ibid*, *p*: *251*.

يبعدنا، ويكاد يقطع ما بيننا. سأعتب على هذا الكتاب لو لم أكن أعلم بأنه بهذا الصّدق.

لا بدّ أن يكون أحدنا مخطئا. أهي أنتِ؟ أم أنا؟ صراحتك تثير صراحتي، دعيني أخبرك بأنّني أعتقد بأنّها أنتِ [...](1)

«للأسقف الطّيّب أسقفية صعبة **(I,3** «**à bon évêque dur évêché**»**)**: سماحته «بيانفوني **Bienvenu**» أفضل من «القرى الجشِعة للكسب والحصاد»، و«العائلات المنقسمة بسبب الذّهب والفضّة». لم يكن مقرّ القصيدة الرّعوية في الجزء الرّابع من «البؤساء» هو الرّيف ولكن باريس، وبالتّحديد شارع بلومي **Plumet**، حتّى وإن كانت تبدأ في لوكسمبورغ(2).

لم يستطع «هيجو» المتردّد أمام مثالية «روسو» للحياة الرّيفية، سوى أن يبقى متحفّظا أيضا، عن كونه قد قرأ رعويات الألمان الأخلاقية، هذا «التّوجّه الرّعوي» المستمدّ من «غسنر» الذي «أقنع عددا من الغربيّين من جيل 1770 إلى 1780 بالجانبِ الخيّر البارز في الإنسان، وبمزايا الحياة البدائية، وبعبثية الجبريات الاجتماعية، وبعفوية «الفضيلة»، وأخيرا بضرورة أن يرتقي هذا العالَم المرهَق بالإرشادات والقسوة إلى مهده، وأن يستعيد هذه الأركاديا الأبدية، هذه الجنّة المفقودة التي طالما بكاها، والتي يبدو الوصول إليها ممكنا بالنّسبة إلى محدثين يحنّون إليها»(3). هيجو إنسان من عصره، مناصر للتّطوّر الذي يبحث عن كمال الإنسان في المستقبل وليس في الماضي. لا ينبغي أن تكسر مقدّمة «مجموعة القصائد الرّعوية» في «خرافة القرون» خطّا متوقّعا منذ 1859، يؤدّي إلى «أعماق البحر»، وإلى «قلب السّماء».

---

1) ***Ibid*, *p*: *187*.**

2) Dans sa lettre à Albert Lacroix du 13 mare 1862 ; Hugo annonce le titre «l’idylle rue Plumet et l’épopée rue saint-Denis».

3) Fernand Baldersperger, art, cit, p: 105-106.

كان يمكن لهيجو أن يتقاسم وجهة نظره في هذه النّقطة، مع «جان بول»: ليس للقصيدة الرّعوية أن تعرض العهد الذّهبي المفقود للإنسانية. إنّه خطأ متكرّر بأن تُختزل إلى حياة الرّعاة من جهة، ومن جهة أخرى إلى عهد ساتورن **Saturne**. كتب «جان بول» بلطف، «واضعا الرّاحة والملل جانبا»:

«لا تمنح حياة الرّعاة في ذاتها شيئا أكثر ممّا تمنحه حياة راعية الإوز، أرض ساتورن السّعيدة ليست منتزها للكباش، وليس في عربته ولا أريكته شيء من قافلة الرّاعي»[1]. ولكنّ القصيدة الرّعوية مرتبطة بالسّعادة حقّا، كما أنّها تتّصل بها وتجتذبها دوريا في حركة متناغمة مثل حركة أرجوحة. وهذه الصّورة أيضا لـ«جان بول»:

[...] إنّكم تتهدهدون في حركات دائرية ذهابا وإيابا - تطيرون وتتهاوون دون عناء- تتبادلون الأمام والوراء في الفضاء الجوّي دون تصادم. وبالمثل، تبادلوا سعادتكم مع سعادة رجل سعيد في القصيدة الرّعوية، سعادةٌ تجهل المغنم والرّغبة والصّدامات؛ لأنّ دائرة أفراح الرّاعي الصّغيرة الحسّاسة البريئة تحفّها سعادتكم القصوى وتوسّعها في شكل موجات مشتركة المركز، نعم إنّكم تعيرون اليوم للغبطة التي تعرضها القصيدة الرّعوية، والتي تعكس لكم دائما غبطة طفولتكم الماضية وأيّة غبطة أخرى محدودة بالحواس، رُقيةً تجعل ذكراكم تتزامن مع نظرة شعرية أكثر رقيا؛ وتنضمّ زهرة شجرة التّفّاح الرّفيعة إلى التّفّاحة الصّلبة، المتوّجة عادةً ببقايا سواد زهرة ذابلة، ويلتفّ بعضها على بعضٍ بوجه رائع مذهل[2].

صورة السّعادة هذه، هاربة مثل أرجوحة ولكنّها تتكرّر مثلها، انقاد «هيجو» تلقائيا إلى عرضها على النّاس وعلى نفسه، ليس في شكل مطوّل

1) *Cours préparatoire d'esthétique*, trad, cit, p: 244.

2) *Ibid*, p: 245.

مثل «فوس» و«غوتـه»، ولا في نـصٍّ نـثري مثـل «غسـنر» و«مـالر مـولر»، ولكـن في قصيدة مختصرة هي أكثر قربا إذن من القصيدة الرّعوية الأصلية منها من القصـيدة الرّعوية الكلاسيكية على الأقـل. إنّهـا حالـة القصـيدة الرّعويـة التـي تسـبق مبـاشرة «تعال! - فهناك نّايٌ خفيّ» في الكتاب الثّاني مـن «التّـأمّلات». إنّـه الشّـأن ذاتـه مـع قصائد «مجموعة القصائد الرّعوية» في «خرافة القرون». يبدو أنّ «فيكتـور هيجـو» الذي مرّ بسرعة على رعويّات «أندري شينيي» في شـبابه، قـد اسـتعاد هـذا الجـنس الذي يُفترض أنّـه أُهمـل في القـرن التّاسـع عشر، مـؤثرا إيّـاه. تسـتدعي القصـيدتان الرّعويّتان من «التّأمّلات» في لحظـة مخـتصرة، صـورا كانـت بعيـدة قـبلا لــ«الـرّوح المزهـرة»، ويأخـذ منظـر مدينـة الــ **Metz** مظهـرَ ديكـور صـقلّي. ينبغـي إطـلاق الأرجوحة أيضا إلى الأقاصي البعيـدة سـنة 1877، إلى زمـن الشّـيخوخة الحـرج، لـكي نحضر صورا من زمن الغراميات. اختفت الصّورة:

لم تعد هنا («بلوتارك»)

آهٍ أيّها المخلوق الهادئ، الوفيّ الذي يصبح فجأة مجنّحا

ملاكا وامرأة، أصحيح أنّك مضيت؟ («شكسبير»)

ولكن عليها أن تعود:

[...] غير أنّني أراها

ليلا في عمق السّموات، ونهارا في عمق الغابات

(«بترارك»)

بالنّسبة إلى الرّوح، تبقى الوميض الذي يجلّ عن التّعبير

(«شكسبير»)

يمكن أن يأخذوا منّي صولجاني الذّهبي البرّاق
وعرشي، ورامي السّهام الذي يسهر على برجي
ولكن لن ينتزعوا الحبّ من روحي
أيّتها الشّابة اللّطيفة
لن ينتزعوا الحبّ، أيّتها العذراء الشّقراء
التي تتملّى مثل وميض في المياه
ليس أكثر من انتزاع أنشودة الطّيور
من أعماق الغابة
(«سالمون»)

منذ ذلك الحين، كانت مهمّة الشّعر هي منح تناغم للصّور الهاربة، وتحويل الشّكل الهارب إلى شكل شعري. إنّه السّبب نفسه لتشكيل مجموعة القصائد الرّعوية التي تعوّض كلّ واحدة منها سابقتها، لتعطي الانطباع بحركة مستمرّة، وبدوامٍ إذن، إلى اللّحظة التي يُخلي فيها ذكر النّساء المتقابلاتِ المكانَ لـ«قصيدة العجوز الرّعوية»، ويُخلي فيها فنُّ العشق المكان لفنٍّ أن تصبح جدّا.

بخصوص أورفيوس:

على رأس هذه القائمة من الأسماء المذكورة سابقا، يظهر أورفيوسٌ. غير أنّ أورفيوس «مجموعة القصائد الرّعوية» لا يمكن أن يفقد يوريديس، أو بالأحرى لا يمكنه أن يعترف لنفسه بأنّه قد أضاعها:

سأحبّ هذه المرأة التي تُدعى يوريديس
دائما، وفي كلّ مكان [...]

هذه الاستمرارية أصلية، ويُحتمل حتّى أن تكون فريدة في تاريخ أسطورة أورفيوس الأدبية. ويبدو لي بأنّه من الضّروري الإصرار على هذه النّقطة أكثر من الإصرار على دراسة صورة أورفيوس في أعمال «فيكتور هيجو» التي أُهملت إلى حدٍّ ما حتّى الآن. لقد خرج «بيار ألبوي **Pierre Albouy**» الذي ألّف أعمالا معتبرة حول «الإبداع الأسطوري عند «فيكتور هيجو»» (رسالته المنشورة لدى «جوزي كورتي **José Corti**» سنة 1963، وبعض الأعمال التي جُمعت بعد موته في «جامعو الأساطير» سنة 1976) بصيَغٍ عادية (يظهر «أورفيوس»، و«فيتارغورس **Pythagore**» هنا وهناك في أبياته)، أو يتأخّر عن الأسطورة الأصلية لبرومثيوس الذي أنقذه أورفيوس، هو يانوسٌ **janus*** لبرومثيوس -أورفيوس الذي يتحرّر هو نفسه عن طريق الكلمة الشّعرية[1].

كرّس «ألبير بي **Albert Py**» فصلين كاملين من الجزء الثّالث من كتابه حول «الأساطير الإغريقية في شعر فيكتور هيجو» (منشورات دروز **Droz، 1963**)، أحدهما لـ«أورفيوس أو قدرات العبقري»، والثّاني لـ«أورفيوس وبرومثيوس»، ولكنّه تعب في بحثه ولم يذكر ولو نصّا متأخّرا واحدا مثل نصّ «أورفيوس» من «مجموعة القصائد الرّعوية». وقد سجّل«بريان جودان **Brian Juden**» الطَّموح -الذي كان أكثر دقّة في أبعاد بحثه-، في رسالته المعنونة «التّقاليد الأورفية والنّزعات الصّوفية في الرّومنسية الفرنسية» (منشورات **Klincksieck, 1971**) استخفافَ الرّومنسية الفرنسية الأولى نسبيا بيوريبيدس. يمكن أن يكون «شاطوبريان» الأخير

---

* يانوس **Janus**: أحد الآلهة في الميثولوجيا الرّومانية، يُجسّد برأس واحد ذي وجهيْن، حارس الممرّات والمعابر، إله التّغيير والتّحوّل، خُصّص له شهر جانفي.(المترجِمة)

1) ***La création mythologique chez Hugo*, p: 82-83, 221-222.**

تقريبا في جمع اسم يوريديس بآخرِ نَفَس لأرفيوس في مؤلّفه «دراسة عن الثّـورات». لا يهبط أورفيوس في أولى «قصائد «فيكتور هيجو» الغنائية» «الشّاعر في الثّـورات»، إلى العالَم السّفلي لكي يبحث فيه عن الميّتة، ولكن لكي «يفتن الموتى» ذوي «الأحـزان الأبدية». هكذا يعزّي الشّاعر وهو على الأرض «البشرَ الحزانى في أصفادهم»، و:

بين الشّعوب الهائجه

يندفع، متسلّحا بقيثارته

مثل أورفيوس في حضن العالَم السّفلي

في «أغاني الشّفق ***Les chants du crépuscule***»، و«أصوات الأعماق ***Les voix d'intérieurs***»، و«الأشعّة والظّلال ***Les Rayons et les ombres***»، يمكن أن تُقـارَن «الآنسـةُ ج» عـلى الخصـوص بـأورفيوس الموسـيقي، تلـك «الشّـابّة الملهَمـة»[1] أو «بالاسترينا **Palestrina**» التي أتت «أورفيوس جديد، بجانب أورفيـوس القـديم»[2]. إنّه «أمـين السّر الكبـير»، يبلّغـه عـن طريـق الموسـيقى والغنـاء لأنّهـما أفضـل مـن الكلمة[3]. ولذلك يعتبر «هيجو» نفسه أيضا مثل أورفيوسٍ جديد:

[...] وأسمع ما كان أورفيوس يسمعه[4]

ذلك الذي عليه أن يتمكّن بالتّحديد من منح الكلمة سحر الغناء. تنتهي سلسلة «المجوس ***Les Mages***» التي يحظى فيها أورفيوس بمكانة[5]، على «هيجو» نفسـه - بطبيعة الحال-.

---

1) ***Les Chants du crépuscule*, XXVI, «A Mademoiselle J…».**

2) ***Les Rayons et les ombres*, XXXV, «Que la musique date du XVI e siècle».**

3) Voir Juden, *op. cit*, p: 413.

4) ***Les Contemplations*, I, 27, «*Oui, je suis le rêveur, je suis le camarade.*»**

5) ***Les contemplations*, VI, 23, «*Les Mages*», Strophes 13.**

ابتداءا من «مقدّمة كرومويل ***La préface du Cromwell***» سنة 1827، وُضع أورفيوس داخل الإطار الرّعوي لبلاد الإغريق القديمة، «تلك الحياة الرّعوية والبدوية التي تبدأ منها كلّ الحضارات، والتي هي ملائمة جدّا للتّأمّلات الفردية، والأحلام المتقلّبة». انتشر الشّعر الغنائي في هذا الإطار الرّعوي، حيث «يترك الإنسان نفسه على سجيّتها. تفكيره يشبه السّحاب الذي يغيّر شكله وطريقه، حسب الرّياح التي تدفعه مثله في ذلك مثل حياته.

ها هو الإنسان الأوّل، وها هو الشّاعر الأوّل. إنّه شابٌّ، إنّه غنائيٌّ. الصّلاة هي كلّ دينه: الأنشودة هي كلّ شعره». إنّه عهد أورفيوس. يُقدَّم أورفيوس «في بلاد الإغريق القديمة، على هوميروس». إذا كان أورفيوس هو مخترع الأنشودة، فإنّه صورة من صوَر من القصيدة الرّعوية. وهو يظهر كذلك مرّة أخرى في الكتاب الثّالث من «التّأمّلات» والقصيدة الطّويلة المعنونة بـ«الحجم الصّغير ***magnitudo parvi***». لأنّه ينبغي أن نذهب أبعد من المقارنة: هذا الرّاعي الذي «يشاهد الطّبيعة مليّا / أنّ الطّبيعة قد اختفت». هذا الرّاعي الذي «يرى اللـه» هو أورفيوسٌ دون قيثارة، هو أورفيوسٌ موسيقيُّ الصّمتِ. لا تكتفي القصيدة الرّعوية وهي تولد من جديد في حضن الشّعر الأرقى، بوضع أورفيوس بين الرّعاة، مثل «آنج بوليسيان **Ange Politien**» في بداية «خرافة أورفيو ***Fabula di Orfeo***»[1]. إنّها تجعله راعيا متواضعا:

هو، هذا الرّاعي، هذا العابر الهزيل

راعي المواشي الفقير هذا

الذي يحتمي تحت البوّابة السّوداء

---

1) L’acte I s’intitule «Les Bergers».

للكاتدرائية الخالده
هذا الرّجل الذي لا يعرف القراءه
ضيف الأشجار المتحرّكة هذا
الذي لا يعرف قيثارة أخرى
غير الغابات الكبرى والرّياح العظمى
هو، الذي تبدو روحه مختنقه
إنّه يطير، ويلامس الهدف
يشرب بكأس أورفيوس
من النّبع الذي شرب منه موسى(1)

كان الشّعراء الألمان - على عكس «هيجو» وجلّ الشّعراء الرّومنسيّين الفرنسيّين-، في البداية حسّاسين لمشهد أورفيوس في الجحيم، فحين تحسّر «شيلر **Scheller**» على فردوس الإغريق المفقود، فقد رآه مثل هذا الجحيم، حيث يمكن للشّاعر أن يهدّئ بغنائه ربّات الموت نفسها.

وشكوى منشد تراس* الكئيبه
لامست ربّات الانتقام نفسها(2)

يجمع «هولدرلاين» أيضا أورفيوس مع نهر الأشيرون الذي عبره في إحدى قصائده الأولى «أنشودة لعبقري الإغريق ***Hymne au génie de la***

1) Cf, *Exode*, *XVII*,5,6, «L'Eternel dit à Moise ; Voici, je me tiendrai devant toi sur le rocher d'Horeb, tu frappera le rocher, et il sortira de l'eau et le peuple boira.»

* **Thrace**: تراقيا: مدينة في اليونان القديمة، تقع حاليا بين بلغاريا وتركيا.(المترجِمة)

2) Schiller, «Die Götter Griechenlands»(«Les Dieux de la Grèce»), poèmes du printemps, 1788, dans Gedankenlyrik (poèmes philosophiques), éd. Et trad ? de Robert d'Harcourt, Aubier, 1944, p: 87, strophe IX.

Grèce »[1]. بالنّسبة إلى «شيلر»، فإنّ إغريق الرّعويات قد اختفى[2]؛ وكذلك بالنّسبة إلى «هولدرلاين»[3]، ولكن تظلّ هناك إمكانية لأركاديا داخلية[4]، وبالتّالي لعودةٍ ما لأورفيوس، ولإعادة المغامرة الأورفية. يمكن أن تكون هذه المغامرة معرِفة، ونعلم كم كان من الصّعب في الفترة الرّومنسية قبلا، فصلُ أسطورة أورفيوس الأدبية عن طموح الأورفية أدبيا. في «مدخل إلى فلسفة الأسطوريات» لـ«شيلينغ»، كان أورفيوس في البداية -وفقا لنظرية «هرمان **Hermann**»-، أحد هؤلاء «العارفين» في حضن شعب من «الجَهَلة»، وأحدَ «بعض هؤلاء النّاس الموهوبين من وجهة النّظر الرّوحية الذين يرتفعون فوق مستوى العادي، والذين رأوا وعرفوا قوى وظواهر، وحتّى قوانين طبيعية والذين استطاعوا أن يمتلكوا فكرة عرض نظرية واضحة عن أصل الأشياء وعلاقاتها»[5].

من سأسمّيه عن طيب خاطر أورفيوس «هيجو» الأخير، تركيبٌ من هذيْن التّراثيْن: الـتّراث اليوريديسي، والتّراث الأورفي، الهبوط إلى الجحيم، ومعرفة

1) «An den Genius Griechenlands» ; voir Pierre Bertaux, ***Le Lyrisme mythique de Hölderlin, contribution à l'étude des rapports de son hellénisme avec la poésie***, Hachette, 1936, p: 25-26.

2) «Die Götter Griechenlands» , Strophes XIIsq.

3) «Griechenlands»(1793), dans ***Gedichier*** ; ***Poèmes***, éd et trad de Geneviève Bianquis, Aubier, 1943, p: 68- 73.

Hâtte doch von diesen goldnen lahren
EinenTeil der Schiksal dir bescheri
Pourquoi, de tout ce siècle d'or
Le destin ne t'a-t-il pas réservé une part ?

4) «Der Jüngling an die klugen Rargeber» («Le jeune homme à ses sages conseilles», 1797), «éd cit, p: 80-83.

Doch reifr in mir, so wie mein Herz geboien
Die sehone, die lebenlge Natur
Mais en moi mûrit, conforme au vœu de mon cœur,
La belle, la vivante Nature.

5) ***Introduction à la philosophie de la mythologie***, trad, S. Jankélévitch, 1ubier, 1945, 2 vol I, T. 42 (2è leçon).

الطّقوس ذات الأسرار. أخذ «هيجو» كنقطة انطلاق في إحدى قصائده الرّعوية، اسما، هو اسم يوريديس، ونصوصا، هي القصائد الأورفية التي ترجمها «لوكونت دو ليسل». ولكنّه جعل منها خليطا، فأصبحت يوريديس حقيقَة عقيدةِ أورفيوس. كما أصبحت الأنوثةَ الخالدة، والحبّ الخالد:

أشهد يا تانابيس*، أيّها النّهر الأسود ذو الجِرار السّتة
ويا زوس الذي يجرّ على العربات اللّيلية العظمى
رِيا **Rhéa** بالثّيران، ونيكس** بالج ياد
ويا أيّها العمالقة القدامى، ويا أيّها البشر الجُدد
ويا بلوتون الذي يلتهمنا، ويا أورانوس الذي يخلقنا
بأنّني أعشق امرأة، وبأنّها مقدّسة عندي
يسمعني الوحش بوصيدون ذو الشّعر الأزرق؛
فليستجب لي، فأنا الرّوح الإنسانية المنشِدة
وأحبّ. الظلّ العظيم مليء بالسُّحُب
المطر الواسع الوفير يترك آثاره على الأوراق المنتفضه
وريح الشّمال تهيّج الغابة، والنّسيم العليل يثير القمح
هكذا هي قلوبنا عميقةٌ متقلّبة بالحب
سأحبّ هذه المرأة المسمّاة يوريديس
دائما، في كلّ مكان! حتّى ولو أنّ السّماء لعنتني

* تانابيس **Tanais**: هو الاسم القديم لنهر دون **Don**. منبعه قرب مدينة «تولا **Toula**» جنوب شرق موسكو. يصبّ في بحر «آزوف **Azov**». (المترجِمة)
** نيكس **Nyx**: هي الرّبة التي تجسّد اللّيل (حسب الأسطوريات الإغريقية). (المترجِمة)

ولعنت الزّهرة الوليدة والسّنبلة النّاضجه!

لا ترسموا كلمات سحرية على الجدار.

لم يتمّ اختيار «تاناييس **Tanais**» الاسم القديم لنهر «دون **Don**» لإعطاء طابعٍ إغريقيٍّ فحسب، ولكن للتّذكير بأنّ منشد «تراس» رجلٌ من الشّمال، ولخلق الانطباع عن طريق المجانسة بصيغة القَسَم الرّسمي. اتّضح أنّ اللّجوء إلى القصائد الأورفية التي ترجمها «لوكونت دو ليسل» ليست ذاتُ نفعٍ كبير؛ إنّها تسمح على الأكثر بالتّنبيه إلى مقدّمة البيت السّابع من قصيدة «الوحش ذو الشّعر الأزرق». ومن الغريب، أن أجد في كتاب «مدخل إلى فلسفة الأسطوريات» لـ«شيلينغ» -الذي يُحتمل ألاّ يكون «فيكتور هيجو» قد قرأه-، الكثيرَ من الاقتراحات، ولكنّه مشحون مثله، بالميثولوجيا الإغريقية مثلما يمكن أن نعرفها في هذا القرن. يهيمن زوس على ما هو أسفل، على ما أرغمه على السّقوط: نيكس، ليس اللّيل، ولكنّه الحركة إلى الأسفل التي هي أوّل إنتاج للفضاء؛ ريا (غايا **Géa**)، التي لم تصبح أرضا إلاّ منذ اللّحظة التي ارتفعت فيها السّماء فوقها وانفصلت عنها[1]. السّماء، هو أورانوس «**Uranus** **Oranos**، الذي خلقنا»، «ذلك الذي هو فوق»[2]، والذي يكون هاديس هو نقيضه المكرّر: لأنّه أسفل، ولأنّه هو الذي يلتهم الأحياء.

بوصيدون **Poséidon**، أوصيانوس **Océanus** الذي وُلد من العلاقات بين الأرض وما هو فوق، ليس البحر الشّامل فحسب، «ولكن، في علم الاشتقاق هو العدّاء السّريع، من الكلمة ***Okus***، وبعبارة أخرى الماء الذي ينتشر في كلّ مكان، ويتسرّب إلى جميع الأعماق»[3]. تاناييس، «النّهر الأسود

---

1) ***Ibid*, p: 45- 46.**

2) ***Ibid*, p: 46.**

3) ***Ibid*, p: 46.**

ذو الجِـرار السّـتة»، هـو جـزء مـن هـذه الكتلـة السّـائلة، وهـو متعجّـل للّحـاق ببوصـيدون «الـوحش ذو الشّـعر الأزرق». وكيـف يُعقـل ألاّ يوجـد تواصـل، وحتّـى تواطؤ بين أورفيوس وبينهم، بما أنّ مُنشد تراس هو ابن النّهر إيجـر**Oeagre** [1]. إنّـه موجة، إنّه نَفَس أيضا، إنّه يتسرّب إلى كلّ مكان. لم يعد أورفيوس الرّاعـي المتواضـع، إنّه أليف العالَم. ولكنّ له مثل راعي «الحجـم الصّـغير ***Magnitudo Parvi***» هـذه «الغريزة الدّينية» التي أنتجت الأسطوريات حسب «شيلينغ»، إنّـه يحـسّ الطّبيعـة على أنّها ربّانية[2]. إنّه ليس بحاجة إلى قيثـارة: إنّهـا العـالَم بأكملـه. الموسـيقى هـي موسيقى المطر على الأوراق، موسيقى الرّيح على الغابات وعلى القمح. صوتها الـذي هو أيضا صوت المتكلّم، إنّها «الرّوح الإنسانية المنشِدة».

يُعرض النّشيدُ نفسه على أنّه تأكيد كبير وتأكيد قويّ إلى الحدّ الذي يجعـل فيـه الرّغبة المضمرة غير ضرورية (البيت 8 «فليستجب»، كما لـو أنّـه قـد اسـتجاب مـن قبل. لم يعد أورفيوس يتوسّل إلى الأرباب، إنّه يتّخذهم شهودا على قوّة الحـب التـي لا تفتر بداخله، وعلى قدرة الحب الخالدة والشّـاملة، التـي يكـون حبّـه ليوريـديس تجلّيا خاصّا لها، وضرورة الحبّ وثِقتـه في نفسـه جعـلاه يشـعر كـما لـو أنّ اختفـاء يوريديس أصبح مستحيلا، أو على الأقل غير ضروري. لأنّ ذلك سيكون بمثابة تفريق الرّجل عن المرأة، كلّ رجل عن كلّ امرأة، كـلّ مبـدأ ذكـوري عـن كـلّ مبـدأ أنثـوي، ومعنى إذن إلغاءً لكلّ حياة، ولعنًا «للزّهرة الوليدة، والسّنبلة النّاضجة».

بـدا البيـت الأخـير الملغِـز، غامضـا دائمـا بالنّسـبة إلى المفسّريـن. رأى فيـه بعضهم إمكانيةَ نقشٍ على قبر، رفضها أورفيـوس، لأنّـه ينفـي مـوت المحبوبـة.

---

1) voir *Les Argonautiques* d'Apollinaire de Rhodes, I, 23- 25, on le dit parfois fils d'Apollon.

2) *Introduction à la philosophie*, I, 92- 93 (4è leçon).

وفكّر آخرون في ممارسات الدّيانة الأورفية، وفي صيغ مكتوبة على جدار المعبد ومحفوظة للخبراء. وفكّر آخرون أيضا في التّوراة وفي نظرة بلتزار **Balthazar** الذي رأى عبارات «ماني **Mané**، وتيسال **Thécel**، وفاراس **Pharès**»، مكتوبة بيدٍ خارقة على الجدار. ربّما كان علينا أن نجمع كلّ هذا في تفسير شامل يكون رفضا لآثار المعتقدات الباطلة، بالمعنى الذي تناول به «شيلينغ» الكلمة في «مدخله إلى فلسفة الأسطوريات»:

ليست الدّيانة الباطلة هكذا، سوى بقايا ميّتة فقدت كلّ دلالةِ سياقٍ كان فيما مضى حقيقةً في جملته. كلّ ممارسة ترتكز على علاقات أصبحت لا واعية، أو على سياق لم نعد نفهمه، هي معتقد باطل. تساءلنا دائما عمّا يمكن أن يكون اشتقاق هذه الكلمة اللاّتينية، وبعبارة أخرى، دلالتها الأوّلية. يعتقد البعض بأنّ هذه الكلمة قد استُعملت في البداية للدّلالة على الاعتقاد الباطل عن أرواح الموتى لدى النّاجين من الموت؛ ولكنّ ذلك التّفسير لم يعطِ تعريفا للكلمة نفسها. سيكون من الأصحّ القول بأنّ كلّ ديانة باطلة ليست سوى ناجٍ ما، واستمرار لشيء لم نعد نفهمه[1].

سيُكشف سرّ البيت الأخير إذا رضينا بأن نرى فيه الرّغبة في مقابل إلغاء كلّ أثر للأسرار، أو كلّ باطنية ضعيفة في عالَم مُحيت فيه الدّيانات لصالح الدّيانة الوحيدة. وبذلك سيكون إنجيل أورفيوس إذن، هو إنجيلُ «هيجو» نفسه.

القصيدة الرّعوية والملحمة:

أصبح أورفيوس -صورة عالَم الرّعويات-، بطلا ملحميا قبل قصيدة «هيجو» هذه بكثير. يرتبط جزء كبير من سيرته برحلة جازون والمغامرين الاستكشافية: استغلّ الأدب الملحمي-بعد «بيثورية بندار الرّابعة ***La IVème***

---

1) ***Ibid*, I, 257 (9è leçon).**

Pythique»-، العنصرَ الأسطوري الذي يلمّح إليـه «هيجـو» في «المجـوس» وخاصّـة مختلف «المغامراتيات ***Argonautiques***»، في اختزال جافٍّ جدّا:

الشّعر طيّار

أورفيوس يرافق جازون

أصبح أورفيوس في القرن التّاسـع عشر، صـورة ملزِمـة تقريبـا لمـا أسـماه «ليـون سوليي **Léon Cellier**» «الملحمةَ الإنسانية ***l'épopée humaine***». عرّفهـا «فينيـي **Vigny**» الذي انتقل هو نفسه من القصيدة الرّعوية القديمة إلى الملحمة الحديثة[1]، على أنّها «فكرة فلسفية مجسّدة في شكل ملحمي». «أورفيوس ***Orphée***» «بـالانش **Ballanche**» ملحمة نثرية. منح «فيكتور لابـراد **Victor Laprade**» لمنشـد تـراس مكانـا في «***Eleusis***»* وفي «المغـامرون ***Les Argonautes***». «أورفيـوس وشـيرون ***Orphée et Chiron***» ملحمة صغيرة لـ«لوكونت دو ليسـل». وقـد عـرف «فيكتـور هيجو» كيف يتعامل مع تجلّيات أورفيوس المذهلة في كلٍّ من قصيدة «نهاية إبليس ***La Fin de Satan***» («حسب أورفيوس وحسب مالكيصادق **Melchisédech**** »

---

1) voir Léon Cellier, *L'Epopée humanitaire et les grands mythes romantiques*, sédes, 1971, p: 77-78, et tout le dernier chapitre sur «Le Romantisme et le mythe d'Orphée»

* **Eleusis**: مدينة في اليونان القديمة، على بعد 20 ميلا شمال غرب أثينـا، عـلى خلـيج سـلاميس. ذات أهميـة تاريخيـة كبـيرة وأسـطورية. وحسـب الأسـطوريات الإغريقيـة، ووفقا لبوسانياس **Pausanis**، فقـد سُـمّيت المدينـة عـلى اسـم البطـل **Eleusis** (ابـن هيرميس والحورية **Ogygos**). (المترجِمة)

** ملكيصادق **Melchisédech**: أو ملكي صادق (ملك العدل) هو شخصية غامضـة في الكتاب المقدّس، يظهر لفترة وجيزة في قصّة إبراهيم كما وردت في سِفر التّكوين، الفصل 14، الآيات من 18 حتّى 20. الاسم الرّمزي (ملك العدل) عنوان للملك سـالم (السّلام). بعد عودة إبراهيم من الحملة منتصرا، يجتمع بهذه الشّخصـية الغامضـة التـي لا نعـرف عنهـا شـيئا آخـر* كـان ملكيصـادق، ملـك شـاليم قـد أحضر خبـزا وخمـرا، وهـو كـاهن اللــه العـلي. نطـق بهـذا الـدّعاء: «فلتبـارك إبـراهيم أيّهـا

الوحي المتكرّر أمام النّمرود) وقصيدة «اللـه ***Dieu***» («النّسر يـتكلّم ***Le vautour parle***»: تحرير أورفيوس لبرومثيوس، ويعلن عن فجر مضيء في «آخرُ كلامِ ***Ultima Verba***» أورفيوس).

يمكـن أن تكـون القصـائد الرّعويـة الأولى وحـدها في «خرافـة القـرون» قطعـة ملحمية. ولكنّها ليست ذكرا لطيفا لأورفيوس الرّاعي، أو لمنـافس أسـتارتي **Astarté***، أو ليوريديس التي لدغها ثعبان في حقل القمح النّاضـج، بـل هـي تشـخيص مـذهل للرّوح الإنسانية. إذا كان «أورفيوس» قد افتتح السّلسلة، وإذا كانت «قصيدة العجوز الرّعوية» قد اختتمتها، فذلك لأنّ القصيدتيْن هما اللّتان تضمنان أفضل مـن غـيرهما الانتقال من الملحمة إلى القصـيدة الرّعويـة، ثـمّ العـودة مـن القصـيدة الرّعويـة إلى الملحمة. لا يمنع التّمييز بين عصور العـالَم الشّـعرية الثّلاثـة الكـبرى -الـذي قـام بـه «هيجو» في افتتاحية «كرومويل»-، أورفيوس من الانتقـال مـن عصرٍ إلى آخـر، ومـن جنس أدبي إلى آخر: يظهر أورفيوس -أبو الشّعر الغنائي- في عصر القصيدة الغنائيـة -الأزمنة البدائيـة-، ويظهـر عنـد «فرجيـل» وحتّـى في «الإنيـاذة» في عصر الملحمـة -الأزمنة القديمة-، وهو لا يزال موجودا في عصر الدّراما -الأزمنة الحديثة-.

حين يختفي أورفيوس مـن الرّعويـات المواليـة، مـا الـذي يبقـى ملحميـا؟ بهـذه المصـطلحات الجديـدة، ينبغـي أن نطـرح السّـؤال كي نـثمّن أكـثر وحـدة

الرّب العليّ الـذي خلـق السـماء والأرض المرتفعـة، وتبـارك اللــه العـليّ الـذي ألقـى أعداءك في يديك.» وقدم له إبراهيم عشرا من كلّ شيء.* سفر التكوين 14 ويظهر اسم ملكيصادق مرّة أخرى في كتاب المزامير: * قد أقسـم الـرّب يمينـا لا رجعـة فيها: أنت كاهن إلى الأبد وفقا لأمر ملكي صادق.* المزمور 110 (المترجِمة).

* أسـتارتي **Astarté**: هـي المعـادل لأفروديتـة اليونانيـة، وفينـوس الرّومانيـة، وعشـتار البابلية، وإنانا السّومرية (المترجِمة).

المجموعة والعلاقة التي يمكن أن تبقى بين القصيدة الرّعوية الهيجوية والقصيدة الرّعوية الألمانية. يمكن أن نسترشد بمماثلة سطحية. لا نجد ضمن قصائد «مالر مولر» الرّعوية «القصائدَ الرّيفية» فحسب، من مثل «جزّة الأغنام ***Die Schufschur***» («جزّة الأغنام **La tonte des moutons**، **1775**»)، أو «***Das Nesskern*en**» (تقشير الجوز **dénoyautage des Noix**» التي نُشرت سنة 1811)، ولكنّنا نجد أيضا مقطوعات أسطورية، («السّاتير موبزو ***Le Satyre Mopsus***[*]» «***Der Satyr Mopsus*** »، و«***Der Faun***» («إله الحقول والقطعان ***Le Faune***»). هذه الموضوعات الأسطورية التي تناولها «مالر مولر» بطريقة مألوفة هي أيضا موضوعات تناولها «هيجو». حتّى وإن كانت إلى شعره الأرقى («السّاتير» الذي هو أيضا إله الرّيف في «خرافة القرون» لسنة 1859)، فإنّ «هيجو» يمزج بين الأسمى والأبشع، ويعرض الرّؤى المتتالية («الأزرق»، و«الأسود»، و«الدّاكن»، و«المرصّع بالنّجوم») انطلاقا من عالَم الرّعويات المألوف:

كان السّاتير يقيم في الأولمب، منعزلا
في الغابة المتوحّشة الكبرى، في سفح الجبل المقدّس؛
كان يحيا هنا، يصطاد، يحلم، بين الأغصان؛

---

* السّاتير في الأسطوريات الإغريقية: أبناء سيليني والإله بان، أمّا الأسطوريات الرّومانية فتجعلها آلهة للرّيف. وهي كائنات صغيرة الحجم، مكسوّة بالوبر ولها هيأة حيوان (بآذان طويلة وذيل)، يقضون أوقاتهم في مطاردة الحوريات الفاتنات.
كان السّاتير في البداية، جنّي الغابات والجبال، يرافق ديونيزوس إله الخمر.
يرهبون الرّعاة والمسافرين. اخترع «مارسياس **Marsyas**» الأكثر شهرة من بينهم النّاي، وعلّم الآخرين العزف، ولذلك اكتسبوا مكانة هامّة في احتفالات ديونيزوس. إنّهم محتالون، ويحبّون الاختفاء وإخافة البشر وخاصّة الحوريات لكي يستمتعوا بإخافتهنّ. (المترجِمة).

يلاحق الأطياف البيضاء الهاربه،

إنّه يمسك مكمَن الحواس الاثنيْ عشر أو الخمسة عشر

التي يمكن لإله الرّيف أن يصوّبها على الشّهوات العابره.

حتّى القصيدة المختصَرة، و«الشّكل الهارب ***Un eidullion***» الحقيقي مثل «القصيدة الرّيفية» في الكتاب الثّاني من «التّأمّلات»، تهيّء غوصا في «العمق المحزن والأسود»، مع نظرة «الجبّار المعمِّر» الذي يسقط في الهاوية، والذي شرعت «نسور بمناقير لا ترحم» في التهامه -برومثيوس ينتظر أورفيوسه.. بينما ينطلق «مالر مولر» من الرّاقي إلى المألوف، يمضي «هيجو» من البشع إلى السّامي.

يمكن للموضوعات أن تبدو أكثر تناسقا، كما يمكن للنّغمة أن تبدو أكثر انخفاضا، في «مجموعة القصائد الرّعوية». ولكنّها لا تشبه القصيدة الوصفية الخالصة في شيء، وزد على ذلك، فهي ساحرة، مثل القصيدة الرّعوية «من بحيرة كونستانس ***Vom Bodrnsee*** «(1845-1846)» لـ«إدوارد موريك **Eduard Mörik**». يمكن للمجموعة كلّها أن تكون عرضا لهذه الصّيغة التي نجدها في قصيدته «الصّخور ***Pierres***»:

القصيدة. النّباتات حيث ينفّس «بان»[1]

إنّ ملحمة «بان **Pan**» المتضرَّعِ إليه في نهاية «أرسطوفان»، («يا ربّات الفنّ وقِّرن «بان» المتوَّجِ بالدّفلى»)، والمذكور في بداية الـ«***Asclépiade***»* («أنتم الذين تمشون، وتديرون رؤوسكم القلقة/ فكّروا في ذلك، الإله «بان» يعرف دائما مكانكم»)، والمترجَم متى لزم الأمر، في لغة غير أسطورية

---

1) ***Œuvres dramatiques et critiques complètes*, Pauvert, 1963, p: 1557.**

* الصّقلبيات: جنس من الزّهور. (المترجِمة).

ليست أقلّ إيحاءا («كلّ شيء يرتجف»، في «بومارشي»؛ «كلّ ما يـرعش الـبريء»، في «قصيدة العجوز الرّعوية»).

تعوّض هذه الحياة المعجِزة الاحترام الدّيني للميّت («**Amyntas**»، في غنائيـات «غسـنر» الجديـدة)، أو الأحاسـيسَ النّبيلـة في قصـيدة «لـويز». قـد نجـد في بعـض غنائيات «غوته»، حركات أكثر قربا من حركات «هيجو»: ولكـنّ «النّـيران العنيفـة»، و«جراحات الحب» مألوفة جدّا هي الأخرى في قصيدة «ألـيكس ودورا» « ***Alexias und Dora***». أخذ «هيجو» قولَ «**Amyntas**» الأخير حرفيا:

حين نؤمن بالحبّ، هل نغيّر حياتنا؟

من جهة أخرى، استمتع «هيجو» المهتمّ بتجريد القصائد الرّعويـة الألمانيـة مـن أخلاقية لا نفع منها، بإدخال نار الرّغبـة العاشـقة في الرّعويـات الكلاسـيكية المتأدّبـة جدّا. انظروا إلى بدايـة «سـيغري **Segrais***»: إنّهـا تقريبـا راعيـة «بوالـو **Boileau**» الحسنة الهندام، الرّمز نفسه للقصيدة الرّعوية في كتابه في «فنّ الشّعر»:

مثل راعية، في أجمل أيّام العيد

لا يشغل فكرها الياقوت الأحمر الجميل

ودون أن تخلط بين الذّهب وبريق الألماس

تقطف من حقل مجاور أجمل زينتها:

مثلما هي، محبّبة في هيأتها، وإن كانت متواضعة في أسلوبها

---

* **Jean Regnault de Segrais**: وُلِد يوم 22 أوت 1624 بـ**Caen**، وتوفّي بهـا يـوم 25 مارس 1701. شاعر وأديب ومترجِم فرنسي (المترجِمة).

على القصيدة الرّعوية الأنيقة أن تتفتّق دون أبّهه
ليس في محيطها البسيط السّاذج شيء من البذخ
ولا تحبّ أبدا عجرفة بيتٍ شعريٍّ وغروره
(بوالو **Boileau**)
يا له من منظر جديد تزيّنه التّنّورات القطنيه
تُشمَّر بفرحة حول النّافوره!
يا للجميلات ذوات الأذرع البيضاء العاشقة بجنون!
رأيتُ «أمينثا **Aminthe**» تمرّ في آخر الطّريق الخالي
عمرها ستّة عشر، وكم من فجر فوق رأسها
لدرجة أنّها تبدو كما لو كانت تسير وسط حفله؛
إنّها الأجمل، في المرج، وفي الغابات،
ولا يبدو أنّها تتعمّد ذلك؛
إنّها أكثر من ربّة، وأكثر من جنّيه،
إنّها الرّاعيه [...]
(هيجو)
ولكن لا شيء يحتجب عن عين الشّريك
مثل إله الرّيف بنظرة ملتهبه!

تصبح القصيدة الرّعوية طريقة لتصريف الفعل «أحبّ». أو بالأحرى، تصبح ملحمة للرّغبة المنتشرة في كلّ الكائنات وفي كلّ الأشياء. كما هو الحال في «لونغو»، و«كلوي **Chloé** عاريا يفتن الغابة بلطف»، فإنّ الغابة «فاسقة» في «بيون **Bion**»، والسّلطة الوحيدة هي «كُوني جميلة! أحِبّي!»

في «ديـدرو **Didérot**»، و«أحِبّـي! يجـب أن تحبّـي! فلنحـبّ!» في «أنـدري شـينيي **André Chénier**».

في نهاية هذا المطاف، لديّ إحساس بأنّني استشعرتُ ما هو كـلّي عـلى الأكـثر كي أستعيد عبارة «أندري جيد»، «تـأثير عـن طريـق الاحتجـاج». لا يسـتطيع «فيكتـور هيجو» أن يتجاهـل قصـيدة «غسـنر» الرّعويـة التـي كـان تأثيرهـا عـلى الرّومنسـية النّاشئة معتبَرا، حتّى وإن كانت هـي نفسـها رومنسـيّة قلـيلًا[1]. حتّـى لـو لم تعـرف القصيدة الرّعوية الألمانية انتشارا إلاّ عن طريـق «مـدام دوسـتايل» في نهايـة القـرن الثّامن عشر، نحو نوع مـن الملحمـة البرجوازيـة والعاطفيـة في الوقـت نفسـه التـي ستعمل روايات «كارل إيمرمان **Karl Immermann**» الرّيفية في القرن التّاسع عشر على إتمامها. فإنّ «هيجو» - على الرّغم من كونـه روائيـا- قـد سـلك طريقـا مختلفـا تماما، مختلفا حتّى عن طريق «جورج سـاند». يقابـل الجـزء الرّابـع مـن «البؤسـاء» قصيدة طريق **Plumet** الرّعوية، بملحمة طريق **Saint Denis**، وينبغي أن نعـترف بأنّه انطلاقا من اللّحظة التي هبط فيها «**Marius**» «الدّرجات السّوداء» (**IV, 13, 1**) بدت القصيدة الرّعوية شاحبة إلى جانب الملحمة.

كونه شاعرا، فقد عرف «هيجـو» غوايـة القصـيدة الرّعويـة. إنّهـا بالنّسـبة إليـه، صورة الحبّ، عـلى الخصـوص، في شـكل شـعري مخـتصر، أنيقـة أو مبتذَلـة: ولكنّـه جرّدها من أيّ نزعة عاطفية على طريقـة «غسـنر». لا وجـود هنـا لتـيرسي **Thyrsis** المتـألّم[2]. لا وجـود لبـاليمون **Palémon** المفجـوع بميرتـا **Myrta**[3]. لا وجـود لإلـه الرّيـف الـذي يـكسر نايـه وجرّتـه مـن وجـع القلـب[4]. إنّـه إلـه الرّيـف الكـائن في

---

1) voir sur ce point l'article cité de F. Baldensperger.

2) «Thyrsis», dans les *Nouvelles Idylles* ; voir *Œuvres complètes* de Gesner, Duprai- Duverger, 1809, I, III, p: 203.

3) *Ibid*, p: 56 («Psiémon», dans les *Idylles*).

4) *Ibid*, p: 105 («Le Faune», dans les *Idylles*).

الإنسان («**Longus**»)، بل وفي العالم بأسره، إنّها قوّة الدّم والنّسغ، إنّها دعوة الشّهوة التي لا تُقاوَم:

كوني جميلة، أحبّي! فالحياة وظيفه
وهذه الوظيفة مملوءة بكلّ كائن
دون أن تكذب أيّة غريزةٍ ودون أن يعرقل أيّ قانون؛
الإنجازاتِ من فوقنا؛
الزّنبق صافٍ، والسّماء زرقاء، والحبّ طاهر
دون إذْن الإنسان، لا نظام
يمنع إيجلي **Eglé** من أن يقول لتيلير **Tytire**: أحبّكِ!
لا شأن للصّربون في كلّ هذا!
(«ديدرو»)

وينتُج عن ذلك أنّ القصيدة الرّعوية لن تعرف بالنّسبة إلى «هيجو» كيف تنغلق على نفسها في تنكّرات قديمة، أو في حُلم عهدٍ ذهبيّ مفقود. إنّها تتموضع إذا جاز لي القول في حاضر خالد. حول هذه النّقطة، هو يقترب مرّة أخرى من «جان بول» الذي احتجّ في «درسه التّمهيدي عن علم الجمال»: لو أنّ (العهد الذّهبيّ) لم يستطع أن يتحرّك إلاّ في مهده الثّابت إلى الأبد، وليس مثلما في طيران مركبة «فاييتون **Phaéton***»![1] اسمعوا: كما لو أنّه كان حتما ملقى في ماضٍ أسطوريّ، بدلا من أن يكون الموكب الثّابت لوجودٍ يرتضي بأن يكون مضيئا.

* فاييتون **Phaéton**: في الأساطير اليونانية، هو (المضيء)، ابن هيليوس (الشّمس)، وقد توفّي منفجرا، لفقدان السّيطرة على مركبة والده، وبالتّالي فشل في ابتلاع العالم.(المترجِمة)

1) Ed, cit, p: 244.

كيف لا يمكن لنهر الرّاين **Rhin** أن يكون مقرّا للقصيدة الرّعوية!.

في حين كان نبع هيبوكرينيا* مهدا لها!.

وظّف «هيجو» دون شك، على رأس مجموعة الدّيوان، صورة أورفيوس القديمة. ذلك أنّ أورفيوس وسيط ممتاز بين النّور والظّلمات، بين ألعاب الحبّ و«سرّ يوم رهيب **mysterium tremendium**»، حتّى وإن كان هذا السّر سرَّ قِوى الشّهوة. هكذا هو أورفيوس في «أغاني الدّروب والغابات ***Chansons des rues et des bois***»:

[...] في غابة كايستر **Caystre**

حين لمع النّجم،

كان يصغي

إلى ضحكات مجهولي اللّيل

المظلمة المشئومه

إنّه مقطعٌ من «**Floréal**»**، قصيدة بتاريخ 22 جويلية 1859، التي كانت تمهيدا لـ«مجموعة القصائد الرّعوية» فيما يبدو. يذكر الجزء الأوّل

---

* هيبوكرينيا **Hippocrène**: في الأسطوريات الإغريقية، هو منبع يقع على جبل الهليكون، معروف عنه حضوره الكبير في الأساطير الإغريقية كمنبع لربّات الفنّ، وارتباطه بأسطورة بيغاسوس، وبيغاسوس **Pégase** من الكلمة الإغريقية **Hippos** وتعني حصان، و**Krêné** وتعني منبع. وفي الواقع، هناك ارتباط وثيق بين الحصان المجنّح بيغاسوس ونبع هيبوكرينيا حيث تفجّر هذا النّبع حين ضرب الحصان بحافريه جبل الهيليكون.(المترجِمة).

** شهر فلوريال: كان ثامن الشّهور حسب رزنامة الجمهورية الفرنسية، إنّه يصادف بالتّقريب (حسب السّنة) الفترة الممتدّة بين 20 أفريل و19 ماي حسب الرّزنامة الغريغورية **Grégorien**. (المترجمة)

انبثاق الرّبيع وانفجاره، والجزء الثّاني هو فهرس لأولئك الذين يسمعون رقصة السّاتيريّين تدور في عمق الغابة: فتاس **Phtas**، وسيبيل طيبة **La Sybile Thébaine**، واسخيلوس في صقلّية **Eschyle en Sicile**، وبلين **Plin**، وبلوت **Plaute**، وفرساي **Versaille**، ودانتي **Dante**، وشينيي **Chénier**، وشكسبير **Schakespeare**. وهنا أيضا، يأتي على رأسهم أورفيوس، وسنتعرّف في هذه الأسماء على عدد من أولئك الذين سيكونون عناوين لرعويات 1877.

الحبّ هو النّسر، وقلوبنا هي الطّريده

(«كاتول **Catule**»)

ولكن ليس على أورفيوس هنا أن يحرّر بروميثيوس. إنّهما يتّحدان في فرحة واحدة. أصبح منشد تراس منشدا لهذا الحبّ القويّ، المنتشر عالَميا. في ذلك تكون القصيدة الرّعوية حقّا كما أراد لها «جان بول» أن تكون. «جنسٌ ملحميّ صغير»، «عرضٌ ملحميٌّ للنّعيم ***Félicité***، في التّحديد ***Limitation***»، ولكنّ تحديد الشّكل المختصر لا يُقصي الرّغبة المطلقة.

في السّنة نفسها (1872)، حاول اثنان من معاصري «هيجو» العجوز البارِزين أن ينهيا الأمر مع القصيدة الرّعوية. لم يعد «رامبو» أورفيوس البوهيمي الفاتن الذي يشدّ مطّاط حذائه الجريح مثل أوتار قيثارة(1). لقد أعلن عن «نهاية القصيدة الرّعوية» بعدما زعزعها في «ميشال وكريستين **Michel et Christine**». ويرى «نيتشة» في «نشأة التّراجيديا ***La Naissance de la Tragédie***»، بأنّ صورة أورفيوس أكثر أبولونية*، ويفضح «الوهم الرّعوي»

1) **«Ma Bohème», poème de l'automne, 1870.**

* نسبة إلى أبولون. (المترجِمة)

للأوبرا[1]. صحيح أنّه استطاع أن يؤمن للحظة بأنّ «فاغنر **Wagner**» سيكون بطلَ القصيدة الرّعوية الجديدة التي أعلنها «شيلر»، واعتبار «خاتم نيبولونغ ***l'Anneau de Nibelung***»* مثل «قصيدة رعوية تراجيدية»:

قصيدة رعوية مأساوية: ماهية الأشياء ليست جيّدة، وينبغي أن تهلك، ولكنّ البشر يتحلّون بالكثير من الطّيبة والرّفعة لدرجة أنّ جرائمهم تسحبنا إلى ما حو أكثر عمقا، لأنّهم يشعرون بأنّهم لم يُخلَقوا لجرائم كهذه. «سيغفريد **Siegfried**»**، هو الـ«إنسان»؛ وخلافا لذلك، فنحن «لا إنسان» لا راحة لنا ولا هدف[2].

قد يكون «هيجو» هو الوحيد الذي لا زال يؤمن بقصيدة رعوية فكاهية، منحه فكرتها كلٌّ من «أرسطوفان» و«رابيلي **Rabelais**»، و«شكسبير»، وقد وضعها في «خرافة القرون» تحت عنوان «بومارشي» على وجه الخصوص؛ كما وضعها أيضا تحت عنوان «موليير» ونقيض المنافق **anti-Tartuffe**:

لنرَ المناديل تتثاءب على الحناجر

لِنَتِهْ، مرتعشين، نرتعش مثل دافني **Daphné** وكلوي **Chloé**؛

---

1) voir le 19 de *La Naissance de la Tragédie* et les fragments dans les p: 360 et sq: *Œuvres philosophiques complètes* de Nietzsche, Gallimard, 1977.

* خاتم نيبولونغ: يعود إلى خرافة ترتبط بخاتم ملعون صنعه **Les Nibelungen**، وهم شعب من الأقزام الخرافيّين. توجد صيغتان لهذه الخرافة: إحداهما اسكندنافية، عبر الإيدا الشّعرية، و**La Völsunga saga**، والثّانية ألمانية رُويت في «أنشودة النيبولونغن».

أمّا خاتم النّيبولونغ، فهي سلسلة من أربع أوبرات كتبها «ريشار فاغنر **Richard Wagner**». (المترجِمة).

** سيغفريد **Siegfried**: ثالث أربعة مآسٍ غزلية تشكّل «***l'Anneau de Niberlung***» التي صاغها «ريشار فاغنر» في بيروت، يوم 16 أوت 1876. (المترجِمة).

2) *Ibid*, p: 406-407 (fragment de l'année, 1871).

لن نجد الوقت دائما لنكون أبرياء؛
لِنكُنه، لنسعد بخشب الزّان، وشجر الأبنوس
بالزّبد، وبالعشب، لنقم بهذه الحماقه،
الحبّ، ولنستسلم بسذاجة إلى اللـه
بما أنّ المروج خضراء، وبما أنّ السّماء زرقاء،
لنحبّ. فالقصيدة الرّعوية مخدّرة بالكلمات:
لا ينبغي أن نبدو أناسا يؤدّون المأساه
لنقل كلّ ما يمكن أن يخطر ببالنا.

ستكون القصيدة الرّعوية الحديثة إذن من المسرح المتحرّر[1]، واللّغة المتحرّرة...

1) voir dans le *Théâtre en liberté*, «Sur la lisière d'un bois»: Le Satyre accompagné de ses encouragements les ébats de Léo et de Léa et conclut: «Fin de l'Idylle: un mioche», le texte est daté du 16 juin 1873.

على هامش

«قِسمة الظُّهر *Partage de midi*»*

لـ«كلوديل» و«البطل Izdubar»**

مهداة إلى «جاك روبيشاز Jacques Robichez»

لم يهتمّ «كلوديل» أبدا بالدّقّات الثّلاث التي تعلن عن رفع السّتارة. تشير «دقّات الجرس الثّمانيـة» في بدايـة مسرحيـة «قِسـمة الظّهـر ***Partage de midi***»[1] إلى أنّ الوقت ظُهرٌ. إنّها نقطة الانطلاق والقِسمة الأولى لدقّة الظّهر هذه التي هي «طلقـة بندقية»، وحبٌّ من أوّل نظرة، وضربةُ شمس في الوقت نفسـه. حـين احتفـل «ميـزا **Mesa**» بأعراس الشّمس والبحر، عادت الكلمة من جديد:

ووجها لوجه كانت تردّ عليه ضربةً بضربة

كما لو أنّ صدى دقّات الجرس الثّمانية يمتدّ إلى الأمواج التي تضربهـا الأشـعّة في احتجاجٍ لا هوادة فيه.

---

* دراما من ثلاثة فصول لبول كلوديل، كُتبت سنة 1905، لـثلاثٍ ثـمّ لأربـع شخصـيات (مستمدّة من تجربة خاصّة مرّ بها «كلوديل»)، وهي: **Ysé**. وزوجهـا: **Ciz**، وعشـيقها: **Amalric**. وعاشقها: **Mesa** الذي ليس سوى «كلوديل» نفسه. وقـد ربـط «كلوديـل» بين صراع شخصيات مسرحيته وصراع شخصيات الأسطورة. (المترجِمة)

** ازدوبار: اسم بطل في أجزاء من التّاريخ وشجرة أنساب الآلهة الكلدانيـة أو الألـواح الأشورية التي كانت تُقرأ من قِبَل «جورج سـميث» في وقـت متـأخّر وغيرهـا. يسـعى «سميث» إلى إرجاع ازدوبار إلى النّمرود؛ قد يكون هذا صحيحا أم لا، ولكن كاسم لملك بابلي، لا يبدو ازدوبار من هذا القبيل. (المترجِمة)

1) Les références sont faites au tome I du *Théâtre* de Claudel dans la «Bibliothèque de la pléiade», Gallimard, 1968.

يبدو أنّ هذا الفصل الأوّل كلّه مبنيٌّ على الإرداف الخلفي للحركة الثّابتة. يقود هذا «النّهار الكبير الثّابت» إلى لحظة غروب الشّمس. وتقود «المياه النّائمة» حيث «نتزلّج بملل»، القاربَ الكبير إلى المرفأ الآمن. تحدّد الإشارات الأسطورية المسارَ المتّبعَ أثناء عبور المحيط الهندي. يذكّر «بعل» بفينيقيا التي تركها المسافرون خلفهم من قبل (ص984). وتُوجّههم «لاكشمي **Lakshmi**[*]» (ص1011)، زوجة «فيشنو **Vshnu**»[1] وربّة اللّوتس **Lotus**[2]، نحو الهند وبلدان الشّرق الأقصى. وبين الاثنين، يتيح «ازدوبار» (ص990) الفرصة لتخيّل أراضي آشور القديمة البعيدة.

استحضر «ميزا» كلاًّ من «بعل» و«لاكشمي». يُصوِّر «البطل ازدوبار» على أنّه قاطع الطّريق على «آماريك **Amalric**»، والمألوف عند هذا البحر الممتدّ:

انتهى كلّ شيء باكرا هنا! كلّ شيء حُلّ نهائيا

قُلّص الوضع

إلى خطوطه الأولى، مثلما في أيّام الخلق

المياه، السّماء، وأنا بين اثنيْن، مثل البطل ازدوبار

يُحدث الاسم في النّص، أثرا غرائبيا لا علاقة له بغرائبيةٍ مبتذلة. إنّه يفتح أسرارَ زمنٍ بعيد، وديانة قديمة، وفضاء آخر. يتمدّد الاسم بمقاطعه الثّلاث

* لَكْشْمِي: هي إلهة المال والحظ في الهندوسية وهي زوجة الإله فيشنو. يصلّي معظم الهندوسيين لها في عيد الدّيوالي. للاكشمي أربعة أذرع، وهي بيضاء اللّون وتقف على زهرة لوتس مغطّاة بالجواهر. (المترجِمة)

1) Salomon Reinach, *Orphée, histoire générale des religions*, Paris, publication Alcide Picard, 1914, (1er éd, 1909), p: 89.

2) H. Zimmer, *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, Payot, 1951, p: 91. Le nom de Lakshmi apparaît pour la première fois dans un hymne apocriphe annexé au *Rig Veda*. Max Müller n'a pas vu l'origine douteuse de ce texte, et il a fait curieusement de Lakshmi une divinité abstraite de la fortune.

(Iz- Du- Bar) في آخر الأبيات بعظمة لا تثير استياء «آمالريك». يكتفي «ميزا» بآلهةٍ ذاتِ مقطعيْن، وجعل العلاقات الرّقمية واضحة جدّا ومقصودة.

قضيتُ وقتا طويلا لأتعرّف على «البطل ازدوبار» الغائب -مع الأسف- في المعاجم والموسوعات الحديثة. وأخيرا، اهتديتُ إلى الطّريق بفضل فهرس «الموسوعة البريطانية ***Encyclopaedia Britanica***» التي تُرجع ازدوبار إلى جلجامش، دون أن يمنح المقال المكرّس لجلجامش في مكان آخر أدنى تفسير لذلك. وعليه تطلّب منّي الأمر الرّجوع إلى مؤلّفات أكثر علمية. في الفترة التي كتب فيها «كلودال» «قِسمة الظّهر ***Le Partage de midi***» سنة 1905، لم تكن كتُب «إدوارد دورم **Edouard Dhorme**» قد نُشرت بعد. يعود تاريخ نشر كتاب «مختارات من النّصوص الدّينية الأشورية البابلية» الذي كان الكاتب يمتلكه في مكتبته، إلى سنة 1907[1]. أمّا الكتاب الذي يحمل عنوان «الأدب البابلي والأشوري» فقد نُشر في وقت متأخّر **(PUF, 1937)** وفي، هذا التّاريخ، كان «كلوديل» قد لاحق الأب القديم «بول دورم **Paul Dhorme**» -الذي أصبح أستاذا-[2] متهكّما به في مؤلَّفه «موت يهوذا ***Mort de Judas***». في الصّين، كان في متناول يده - على الأصحّ- مؤلّفات بالإنجليزية «مؤلّفات عن التّاريخ، وعن الرّحلات، والمذكّرات، والنّقد، [..] والرّوايات» كانت تزخر بها «مكتبات نوادي الموانئ

---

1) Voir le *catalogue de la bibliothèque de Paul Claudel*, Paris, Les Belles –Lettres, 1970, p: 47.

2) *Mort de Judas*, composé en 1932, a été publié pour la première fois en 1933, Joël Pottier, dans un article fort intéressant, a eu le grand mérite d’identifier l’ex-père paul Dhorme et «ce savant occlésiastique qui, sa ceinture à la main, seul débris qui lui reste d’une soutane abandonnée aux orties, étudie de l’œil la place qu’il se propose d’occuper incessamment à ma droite» (voir Une énigme Claudélienne résolue, dans *La Licorne*, publication de la Faculté des Lettres et des Langues de l’Université de Poitiers, 1983/7, p: 233-235).

الكبرى وحتّى الصّغرى»[1]. فلماذا لم يجد فيها كتابَ «الأدب الأشوري والبابلي» (**D. Appleton and coompany New, york, 1901**) لـ«روبـار فرانسـيس هـاربر **Robert Francis Harper**»، وهو كتاب جديرٌ بالاهتمام، ومعاصرٌ، وواسعُ الاطّلاع، ومكمَّلٌ بمدوَّنة النّصوص المترجَمة؟

يسمح هذا الكتاب في البداية بإعطاء حـلٍّ لمسـألة التّسـميات. حُـدّد في مقدّمـة «قصائد إلى جلجامش ***Poèmes à Gelgamech***»، بأنّـه تبعـا لقـراءةٍ سّـيّئةٍ للألـواح التي اكتشفها «هورموزد راسم **Hormuzd Rassam**» سنة 1854 في أطلال نينـوى، منح قرّاءُ الرّموز الأوائل اسمَ **Iz- du- bar** لجلجامش[2]. وأخيرا قدّم «تيوفيلـوس ج. بانش **Théophilus G. Pinches**» تفسيرا جيّدا لها سنة 1894. حتّى ذلـك الحـين، كانت الطّبعة الموثوق بها والأكثر انتشارا هي طبعة «بـول هوبـت **Paul Haupt**»، «ملحمـة النّمـرود البابليـة **1884-1890**) «***Das Babylonische Nimrod Epos***»)، وظهر اسم ازدوبار بوضوح في مقال هام لهذا العالِم، «نتـائج إعـادة تجميـع خرافـة ازدوبـار ***Ergebnisse einer erneuten collation der Izdubar - legenden***» نُشر في جزء من «مساهمة في العلـوم الأشـورية ***Contribution to Assyriology***» (الجزء الأوّل، ص 94-152) لإتمام الطّبعة السّابقة. ليس هنـاك إذن مجـال للتّسـاؤل عن معنى اسم ازدوبار هذا المختَلف فيه. كما أنّه ليس من السّهل أبدا بلوغ معنـى اسم جلجامش. ورغم ذلك كان المعادل الإغريقي «جلجاموس **Gilgamos**» معروفا عند «إيليان **Elien**» الذي أدرجه في مؤلَّفه «حول طبيعـة الحيوانـات ***De Natura animalium*** **(XII, 21)**.

---

1) Un après –midi à Cambridge, dans *Contacts et circonstances*, Gallimard, 1947, p: 235.

2) The Gilgamesh Narrative, usualy called The Babylonian Nimrod Epic, *op, cit, p: 324-325.*

استطاع «كلوديل» أن يحفظ اسم ازدوبار سنة 1905، لأنّه لم يكن مطّلعا بما فيه الكفاية على الاكتشافات التي لا تزال راهنة. وعلى الأرجح، أنّه اختار كشاعر هذا الاسم المعرّض للنّسيان، والذي بدا متميّزا -بالنّسبة إليه- باسمه الحوشي الميروفنجي **Mérovingien***، والذي يسمح بصفة استثنائية بإيثار «آماليرك» لصوت الصّفير الذي ينتقل من **Ciz** إلى **Ysé**، ومن **Ysé** إلى **Mesa**. بل وأكثر من ذلك، يضع «آماليرك» نفسه -بالصّورة نفسها التي يعرضها-، في هذا الوضع الوسيط الذي يعنيه اسما **Ysé** و**Mésa** لهما وحدهما. إنّه يرى نفسه «بين اثنيْن»، بين «المياه»، و«السّماء»، كما كان قبلا بين **Ysé** و**Ciz**، وبين **Ysé** و**Mésa**.

المطابقة تكفيني. فانطلاقا منها تُطرح أهمّ المسائل التي لا يمكن للتّنقيب المعرفي حلّها. من الأنسب إذن، أن نتلمّس طريقنا في ظلمات «قصيدة جلجامش ***Le poème de Gilgamesh***»، وهي قطعٌ أعيد تجميعها بصعوبة، وفي نصّ «قِسمة الظّهر» المبهرِ، على الرّغم من أنّ الغموض كان يلفّه من قبل. وبسرعة يبدو بأنّ مقابلة إنشاد «آماليرك» بأصله الأشوري البابلي، يبقى قليلَ الفائدة. في المقابل، الإشارة أكثر غنى في المعنى، إذا أخذنا بعين الاعتبار المحمول الأسطوري للدّراما.

---

* **Les Mérovingiens**: سلالة حكمت جزء كبيرا من فرنسا اليوم وبلجيكا، وألمانيا وسويسرا، في أواخر العصور القديمة وبداية العصور الوسطى (من القرن 5 حتّى منتصف القرن 8). ويتّسم حكم هذه السّلالة بثقافة مسيحية قويّة، وإنشاء كنيسة في أراضيها، وحدوث بعض الانتعاش بعد سقوط الإمبراطورية الرّومانية.

أوّل ملوك هذه السّلالة هو شيلديريك الأوّل **Childéric 1er** بن ميروفي **Mérovée** (الذي حملت السُّلالة اسمه)، غير أنّ كلوفيس **Clovis** حفيد ميروفي هو الذي وسّع المملكة بحملاته العسكرية من ألمانيا شرقا إلى أكيتانيا في الجنوب الغربي.

كانت هذه السّلالة تُسمّى في بداياتها بـ«ملوك الشَّعر الطّويل». (المترجِمة).

ما ذا نعني أوّلا ببطل؟ أعطى «ماكس مولر **Max Müller**» في القرن التّاسع عشر تعريفا مطوّلا بما يكفي لكي يتمّ تطبيقه على كلّ الشّخصيات الكبرى للملحمة الأشورية البابلية. «علينا ألاّ ننسى -كما كتب- بأنّ البطل لا يمكن إلاّ أن يكون إنسانا ارتفع فوق مستوى الإنسانية، أو إلها نزل إلى هذا المستوى، أو أخيرا، المزيج بين هذا وذاك. ليس هناك أبدا منفذ آخر: لا تمنح الأرواح، ولا الطواطم، ولا الأوثان، بذورا لسلالة من الأبطال. في كلّ وقت، وبعد أن خُلقت الكلمة نفسها، ولا أحد يدري كيف تمّ ذلك، بقيت كما بقيت كلمة الآلهة، حتّى وإن كانت شخصيّتهم الحقيقية قد اختفت منذ أمد بعيد»[1].

جلجامش- ازدوبار، بطلٌ وهبته الآلهة جسدا متكاملا، ولكنّ مردوخ **Marduk** الذي منحته «قصيدة الخلق البابلية» شكلا إنسانيا[2]، يستحقّ أيضا هذا الاسم، ولم يتردّد علماء الأساطير المحدثون في أن يمنحوه إيّاه. إنّه مردوخ في الواقع، الذي يوجد في قلب «قصيدة الخلق البابلية» وليس جلجامش الذي لم يظهر فيها مجرّد الظّهور. في البدء، لم يكن هناك سوى المياه، مياه المحيط (**Apsu**) ومياه **Tiamat** اللّذيْن يمتزجان. من هذا الاتّحاد، وُلدت السّماء والأرض، أرض دون حقول، وأرض دون مُدُن[3]. مردوخ هو الخالق على

---

1) *Nouvelles études de mythologie*,traduites de l'anglais par Léon Job, Paris, Félix Alcan, 1898, p: 49.

2) Voir Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1969, coll. «Idées/NRf», n°191, p: 70-71. Eliade rappelle que dans les cérémonies rituelles le combat de Merduk et de sa mère Tiamat était joué par deux groupes de figurants.

3) Voir *Assyrian and Babylonian Literatures*, «The Babylonian account of the creation», p: 282:

Long since, when above the heaven had not been named
When the earth beneath (still) bore no name
When the ocean (apsu), the primeval, the generator of them, and
The originator (?) Tiamat, who brought forth them both
Their waters were mingled together:
When fields were (still) unformed, reeds (still) nowhere to be seen.
Le second récit (*Ibid*, *p*: *299*) insiste sur le fait que les villes n'existaient pas encore.

الخصوص، خالق الآلهة والبشر، والحيوانات، والأسماء، وخالق مدينة **Eridu** المدينة الأمّ لبابل[1]. من خلق الكون المادّي، تعطينا القصّة الثّانية للخلق صورةً لا تبتعد كثيرا عن تلك التي يقترحها نصّ «كلوديل»:

رفع مردوخ إذن سقفا على شاطئ البحر

.... مثلما لم يفعل حتّى الآن

..... لقد خلق[2]

ستكون تجربة الحبّ بالنّسبة إلى **Mésa** وإلى **Ysé** مثل «الاضطراب العميق / للخلق»، مثل اللّحظة التي أنتجت فيها الأرض «بعد أن أزبدت شفاهها [..] شيئا بورا»(**p1027**). يرى «آماريك» الخلق -على خلاف ذلك- مثل انتصارِ بطلٍ وحيد وسيّدٍ مقبلٍ للعالَم.

يمكننا أن نتذّكر أيضا، أمام هذا المشهد للمياه والسّماء وبينهما إنسان على السّفينة، قصصَ الطّوفان التّراثية. وكان «كلوديل» قد أبرز من قبل في «استراحة اليوم السّابع»، التّماثلَ الموجود بين قصّة نوح وقصّة **Fou – hi**[3]. ويمكن أن يكون قد حاول في «قِسمة الظّهر» إظهارَ تماثُل جديد مع قصّة الطّوفان البابلية التي تشكّل اللّوح الحادي عشر من «قصيدة جلجامش»[4]. ولكنّ بطل الطّوفان ليس دائما جلجامش- ازدوبار. إنّه

---

1) Voir Edouard Dhorme, *La littérature Babylonienne et assyrienne* , *p*: *25*.

2) Second récit, p: 300 (Les points de suspension indiquent des lacunes sur la tablette).

3) *Théâtre de Claudel*, Paris, Gallimard, t.I, 1967, p: 811, comme l'a fait observer Jacques Houriez, l'équivalent chinois de Noé était plutôt Ty-ko dans les *Vestiges du père* de Prémare d'où Claudel a tiré à ce moment –là ce fragile système analogique (voir la note p: 142 dans *l'Enfer selon Claudel*, *Le repos du septième jour*, n°16 de la série Paul Claudel de la *Revue des lettres modernes*, 1973).

4) *The Assyrian and Babylonian literature*, p: 350, sq, donne une transcription de cette tablette et la liste des différentes traductions en anglais ou en allemand qui existent de cet épisode à la fin du XIXè siècle.

بطل آخر، هـو «بـر-نابيشـتيم **Per- Napishtim**»* الـذي صـاغ لجلجـامش قصّـة تدمير مدينة **Shurippak**** الفاسقة، وقصّة فراره في القارب بأمر من الآلهـة. خـلال ستّة أيّام وستٍّ ليالٍ، كانت العاصفة تهاجم الأمواج بعنف، ولكن في اليوم السّابع:

أصبح البحر هادئا من جديد؛

توقّف الإعصار والاضطراب.

ألقيتُ نظرة خاطفة على البحر، وأسمعتُ صوتي عاليا،

ولكنّ البشرية كلّها عادت إلى الطّين

[...]

لقد نظرتُ مليا في كلّ الاتّجاهات،

كان البحر في كلّ مكان[1]

غير أنّ «آماليريك» لا يـبكي مثـل **Per- Napishtim**، إنّـه يبقـى الـرّاضي الخالـد وسط هذه «المياه النّائمة»، على هذا القارب الـذي سيعرضـه بعيـدا جـدّا في الفصـل الأوّل على أنّه نوعٌ من سفينة نوح:

---

* **Per- Napishtim**: صفيّ الآلهة، ذُكر في قصّة الطّوفان مع جلجامش.(المترجِمة)

** **Shurippak ou Shuruppak**: هي مدينة سومرية قديمة، تقع في بـلاد الرّافـديْن، ولا يُعرف معنى اسمها.

خُصّصت مدينة شوروباك للإلهة إننيل إلهـة الحبـوب والهـواء. يمكـن أن يكـون الملـك السّومري الشِّبه أسطوري، أحيانا «أوتا -نابيشتيم الذي يُنظر إليه على أنّه نظير نوح في أساطير بـلاد الرّافـديْن، قـد عـاش فيهـا. كـما يُرجـع إليهـا الـتّراث البـابلي أيضـا بطلَـه أطراهازيس الذي ليس في الحقيقة سوى المقابل لـ«أوتا- نابيشتيم». (المترجِمة)

1) ***Ibid*****, p: 355.**

وسفينة، بكلّ مقصوراتها، وبكلّ تلك الأبواب التي يُمكن فتحها وإغلاقها.

يا لها من تحفة جميلة! كأنّها علبة عالِم طبيعيّات جنى فيها جميع الأنواع معا! (ص1007).

يعود إلى جلجامش-ازدوبار «الشّبيه جدّا بنجمة السّماء»[1] الفضلُ في مواجهة مياه أخرى «مياه الموت» التي تحيط بالمحيط. لقد فقد صديقه الملازِم له أنكيدو **Enkidu**، وهو يستعدّ مثل عدد آخر من الأبطال للذّهاب للبحث عنه في العالَم الآخر. إنّه وراء هذه المياه نفسها لدرجة أنّه استطاع أن يستشير **Per-Napishtim** مثلما استطاع عوليس أن يستشير تيريسياس، وقد حذّرته سابيتو **Sabitu** هذه السّيرسي الأخرى:

جلجامش، لا أحد استطاع أن يقوم بهذا العبور

[...]

كيف يمكنك إذن أن تجتاز هذا البحر؟

وإذا ما تمكّنتَ من بلوغ مياه الموت، ماذا ستفعل إذن؟[2]

ولكنّ جلجامش يبقى مصرّا على مشروعه.

أسطورة الهبوط إلى العالَم السّفلي هذه مألوفة لدى «كلوديل»، لقد أعاد توظيفها في «استراحة اليوم السّابع»: سيذهب الإمبراطور إلى بلد الموتى بحثا عن سرّ الفوضى التي حلّت بشعبه. وفي «قِسمة الظّهر»، يمكن أن يعرض **Mésa** سعيه على أنّه رحلة أورفية في عتابه الذي وجّهه إلى **Ysé** في الفصل الثّالث:

---

1) *l'Epopée de Gilgamesh*, trad. Hubert comte d'après la version de N.K. Sandars, Paris, Les Editeurs Français réunis, 1975, p: 21.

2) *Assyrian and Babylonian literature*, p: 346- 347, c'est la tablette X.

ما ذا فعلتُ لكِ؟ لماذا تعاملينني هكذا؟

ولا تجيبينني كما لو لم أكن موجودا.

أهٍ أنا في مقام الموتى سأتعرّف على حبيبتي الوحيدة! إيزي! إيزي!

ألم تعودي تسمعين نبرة صوتي؟

ما الذي فعلته لكِ يا إيزي؟ (ص: 1042)

في لحظة «قِسمة الظّهر» ستشعر **Ysé** بأنّها مستعدّة لأن تستسلم لحركة مياه الموت و«الطّرُق الطّويلة، المرهِقة» (ص: 1061) التي سيأخذ كلّ من **Mésa** و**Ysé** على نفسيهما عهدا منفردين، بأن يُذكّرا بالطّرق المتفرّعة لأنكيدو وجلجامش في بلد الموتى. صحيحٌ أنّ «آماليريك» نجا من الكارثة ويستطيع أحيانا أن يُكمل وظيفته كمغامر، ولكنّه لم يستطع تجاهُل عمق المأساة التي وجد نفسه مقحَما فيها.

تأخذ الإشارة الهاربة لازدوبار إذن معناها إذا أعدنا وضعها في المأساة كلّها، المعزّزة بصُوَرٍ أسطورية قوية. سنة 1905، كانت الإشارة التي عفا عليها الزّمن من قبل متجاوَزةً بتطوّر علم الآثار وتاريخ الأديان. إنّها غامضة بما أنّ وضعَ البطل ازدوبار يمكن أن يكون وضعَ مردوخ أيضا في قصّة الخلق، أو وضعَ **Per Nipishtim**– في قصّة الطّوفان. أضاف إليها جلجامش البُعد المتحرّك لزحفٍ نحو مياه الموت. مع ذلك، لا يتراجع «كلوديل» أمام التّوفيقية الأسطورية التي تطبع كلّ مآسيه الأولى والتي ستجعله قراءةُ «ج. ك. شيرتستون **G.K. Chesterton**» يتنازل عنها بعد 1910. إنّه يبقى حسّاسا للبريق الميثولوجي الشّمسي الذي روّج له مقارِنو النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر والذي فتن الرّمزيّين. أمّا بالنّسبة إلى «مالارمي»، فقد كان بعل أحد أسماء الشّمس

المؤلّهة[1]، واعترف «مـاكس مـولر» بأنّـه «المعـروف بالإلـه الشّـمسي»[2]. لاكشـمي، «أزرق في موشورٍ أخضر»، ينتعش لحظة غروب الشّمس. استلم جلجامش - ازدوبار من «شماش **Shamash**» إله الشّـمس، هبَـةَ الجـمال، وأصـبح يلمـع بـين الـبشر[3]. يستطيع آماليك أن يرى في منامه عند الظّهـر «هـذه السّـاعة الكـبرى...»، أنّـه بـين السّماء والمياه، مثل الشّمس، وأنّه يستقرّ مثل رأسٍ ذهبـيّ في يقينيـة قَـدَرٍ شـمسيٍّ، وأنّه يجعل ساعة القسمة تختلف بين البشر، والأبطال والآلهة.

---

1) *Les Dieux antiques*, dans *Œuvres complètes de* Mallarmé, éd. H. Mondor et O. Jean- Jacques Aubry, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la pléiade», 1945, p: 1274. Le livre, publié paor la première fois en 1880, était adapté d'un manuel anglais de George-William Cox.

2) *Nouvelles Etudes de mythologie*, *p*: *119*.

3) *Assyrian and Babylonian Literature*, p: 341 (tablette VI).

«أورفيوس- ملكا»

لـ«فيكتور سيغالان Victor Segalen»

أو معجزة القيثارة

نبكي أورفيوسا[*] مفقودا، مثلما نبكي تراجيديا «اسخيلوس» «***Les Bassarides***». ينبغي أيضا أن نبكي أورفيوس[**] الذي لم يولد، مثل المؤلَّف الموسيقي المشتَرك الذي صمّمه «فيكتور سيغالان» و«كلود دابوسي **Claude Debussy**» سنة 1907. لم يبق من هذا المشروع سوى نصٍّ عارٍ، نصٍّ أرمل؛ فكّر «فيكتور سيغالان» منذ 1913 أن يجعل منه منشور انتظارٍ «دون الإضرار بأورفيوس الموسيقيّ المستقبلي»، وقد انتهى بنشره كنصٍّ نهائي سنة 1916.

شغلت الموسيقى منذ أمد بعيد مكانا هامّا في عالَم «سيغالان» الدّاخلي، ولكنّه لم يكتشف «دابوسي» إلاّ متأخّرا، سنة 1905، بدا لي السّحر الذي مارسه الموسيقيُّ على الشّاعر شبيها بالسّحر الذي يمارسه أورفيوس على العجوز صاحبِ آلةِ القانون (**Citharède**) والدِ يوريديس، في «أورفيوس- ملكا». وليس من المستحيل أن يكون الأثر الأدبي قد عرضه إراديا أو لا إراديا. ستكون هبة يوريديس مثل «هبة القصيدة» طفلاً مالارميّا لـ«ليلة إيدومي **Idumée**». قد يتوافق موت أورفيوس لحظة الاختفاءِ المحتمل للموسيقى

* وردت كلمة أورفيوس في المتن جمعا (**Les Orphées**)، وحين لم أجد لها مقابلا في اللّغة العربية، أبقيت عليها في المفرد، كما هو شائع. (المترجِمة).

** بصيغة الجمع أيضا.(المترجِمة)

التي جعل النّصُ «دابوسي» يسمعها («أمّـا بالنّسـبة إلى الموسـيقى التـي ينبغـي أن ترافق الدّراما، فأسمعها قليلا قليلا»، هكذا كتـب «دابـوسي» إلى «سـيغالان» يـوم 5 جـوان 1916). وبالتّـالي لـيس للشّـاعر، -بـل القصـيدة- إلاّ أن تمـوت بـدورها: تـوفّي «دابوسي» الشّديدُ المرض منذ عدّة سنوات، سنة 1918؛ أمّا «سيغالان» المصـاب بشرّ غامضٍ، فقد لحق به إلى القبر سنة 1919؛ أمّا بالنّسبة إلى درامـا «أورفيـوس- ملكـا»، فقد دخلت إلى الكتاب - الضّريح.

لم تتحقّق معجزة القيثارة إذن. أسباب هذا الفشـل كثـيرة. لا يشـكّل الوضـع الصّحّي لـ«دابوسي» تفسيرا كافيا. منـذ البـدء، كانـت توجـد مسـافة بينـه وبـين المسافر الذي قدّم نفسه إليه فجأة، مدفوعا بحسّ الواجـب. لقـد أقصى المشروع الأوّل للدّراما الغنائية، «المضيء أو سيدهارتا ***L'Illuminé* ou Siddharta**»* يوم 4 أوت 1907. ولكنّ قراءة إحدى أقاصيص «سيغالان» (**Max Anely**) بعد عدّة أيّام من ذلك، في الـ (**Mercure de France**) ليوم 16 أوت، هـي أقصوصـة «في عالم رنّان ***Dans un monde sonore***»، قد أقنعته بأنّ موضـوعا قـد يجمعهـما، وهو موضوع أورفيوس. كان التّناقض بين «أندري» و«ماتيلدا» وحبْسُ «أنـدري» في عالَم رنّان، انعكاسـا لتعنّـت أورفيـوس الـذي وظّفـه نـصّ الأقصوصـة والـذي انتهى بالفرار من النّاس، ومـن يوريـديس دون أن يلتفـت إلى الـوراء. «لم يكـن أورفيوس إنسانا، ولا كائنـا حيّـا أو ميّتـا» كـما كتـب «سـيغالان» في نهايـة هـذه

* يمكن أن تعني **Siddharta ou Siddhartha**:
- سـيدهارتا غوتامـا (حـوالي القـرن الخـامس قبـل المـيلاد)، أو بـوذا، الـزّعيم الرّوحـي ومؤسّس المجتمع التّاريخي للرّهبان التّائهين ومنشئ البوذية.
- سيدهارتا: (1921)، رواية فلسفية لـ«هيرمان هيس **Herman Hesse**». (المترجِمة).

الأقصوصة سنة 1907. «أورفيوس؟، في إنسانيّتنا المتغيّرة، هو الرّغبةُ في أن نسمع وأن نُسمع، وهو القدرة على الحياة والإبداع في الرّنين».

أراد «دابوسي» دون شكّ، أن يستعيد هو أيضا، الرّنين تحت النّوتة. ولكن كيف؟ ألم يكن متضايقا والنّص يتطوّر إلى موسيقى خالصة؟ ليس من قبيل الصّدفة إذن أن يتخلّى بعد «بيلياس وميليزاند **Pelléas et Melisande**» عن كلّ مشاريعه الدّرامية الموسيقية: «أورفيوس- ملكا»، و«الشّيطان في برج الحراسة ***Le diable dans le beffroi***» أيضا، وكذا «انهيار منزل أوشر ***La chute de la maison Usher***» التي يمكن أن تكون بعض مقاطعها قد نُقلت إلينا حديثا[1]. تظهر هذه الملاحظة «الشّديدة التّأثّر بماترلينك **Maeterlinck**» عدّة مرّات في حاشيته في هامش نصّ «أورفيوس - ملكا»، وهي لا تكتفي بكشف المتشابهات فحسب، (نوم أورفيوس ونوم ميليزاند[2]، واتّهامها بأنّها طفلة صغيرة جدّا[3]): ولكنّها تجهر بعدم الثّقة إزاء كلّ نصّ. تُخلي «شديدة التّأثّر بماترلينك» أحيانا المكان لـ«شديد التّأثّر بالخطاب»[4]. تبدأ الموسيقى بالنّسبة إليه، «حين تعجز الكلمة عن التّعبير»[5]. لقد فرض على «سيغالان» عملا صعبا، بل قد يكون مستحيلا: ينبغي أن تُضحّي «الحدود الكلامية» لصالح «النّشيد المستقبلي». كما ينبغي أن تتنازل غنائية الكلمات -كلمة هي نفسها تعبير

---

1) voir mon article dans la *Revue de littérature comparée*, Juillet-septembre, 1987, p: 359- 368.

2) *Segalen et Debussy*, textes recueillis et présentés par Annie Joly-Segalen et André Schaeffner, *Correspondances*, *Entretiens*, textes d'Orphée- roi, Ed. du Rocher, 1962, p: 265.

3) *Ibid*, p: 277.

4) *Ibid*, p: 246.

5) Entretien avec Ernest Guiraud, cité dans Jean Barraqué, *Claude Debussy*, Ed. du seuil, coll. «Solfèges».

ملتبس إلى حدّ ما- «لصالح غنائية أخرى، هي غنائيـة موسـيقية، غنائيـة القيثـارة: -النّشيد»[1]. كان الأمر يتطلّب معجزة ما إذن، فإن لم تكن معجزة القيثـارة، فمعجـزة الغنائية على الأقـلّ: لتنـدمج الغنائيـة الشّـعرية مـع الغنائيـة الموسـيقية، أو فلـتمّحِ أمامها.

ولكنّ النّشيد الذي يكسو الكلمات، بدا لـ«دابوسي» من قبـل حـلاًّ لا أسـاسَ لـه. هل سيجدّد الخطأَ الذي لام عليـه «غلـوك **Gluck**»؟ هـل اسـتطاع أن يفـرض عـلى «سيغالان» بأن يجعل أورفيوس يغنّي دون كلمات؟. كانـت هـذه الحقيقـة الأخـيرة للخامس جوان 1916 مُرّة جدّا: «[...] لا نجعل أورفيوس يغنّي، لأنّه النّشـيد نفسـه. إنّه تصوُّرٌ خاطئ»[2]، ومنذ ذلك الحين صار لزاما عليه أن يترك «سيغالان» وحيدا مع نصّه.

قد تكون القيثارة أداةَ مصالحةٍ بين الصّوت الخالص والكلمة -سواء كانت مغنّاةً أم لا-، ولا أتجرّأ على القول بأنّها طوقُ نجاةٍ. إنّها سِمة أورفيـوس التّقليديـة، وهـي وحدها التي تعلن عن حضوره. يحمـل أورفيـوس عنـد التّراسـيّين، وعـلى رسـومات المزهرية المحفوظة في متحف برلين، القيثارةَ بين ذراعيْه. يجعل التّوزيـع الموسـيقي الآلة تتكفّل بالإعلان عن وصول أورفيـوس (في «أورفيـوس ***Orfeo***» لــ«غلـوك») أو حتّى بتمثيله (في قصيدة «أورفيـوس ***Orphée***» السّـيمفونية لــ«ليسـزت **Liszt**»). لقـد توقّـع «مونتفـاردي **Monteverdi**» لــ«أورفيـوسِ ***Orphée*** **son**»ــه قيثـارةً مزدوجـة ترافـق أورفيـوس في الواقـع منـذ دخولـه إلى مسرح الأحـداث. يعـرف «دابـوسي» جيّـدا هـذه الآلـة التـي اسـتخدمها إمّـا مـع الأوركسـترا («الحوريـات **Sirènes**»، وثالـث «أبنـاء الظّـلام(**1899**) ***Les Nocturnes***،وإمّـا منفـردا

---

1) Note du manuscrit du 27 août, 1907.

2) Lettre à Segalen.

(القيثارة الملوَّنة في «رقصات للقيثـارة والأوتـار *Danses pour harpe et cordes*» لسنة 1904، إحداهما على النّمط الـدّوري **dorien***، والأخـرى عـلى الـنّمط اللّيـدي **lydien****. وبذلك، تظلّ في علاقة دائمة إذن مع ذكرى بلاد الإغريق القديمة).

ندين لـ«دابوسي» بفكرة المقدّمة التي تسبق رفعَ السّتارة والقصّة الإطار:

كلّ الأنوار مُطفأة، وخلف السّـتارة المغلقـة، يُسـمع بوضـوحٍ صـوتُ انتصـارٍ لا يمكن إدراكه عن بُعد، يغنّي وحيدا، منفردا مع مرحٍ وحشيٍّ عظيم [...]، نتبيّن حول الصّوت ألوانا قزحية لقيثارة متعدّدة، تُضاعِف معالمَ الغنـاء النّهائيـة فــي اللّحظـة التي يستعيد فيها الصّوت أنفاسَه، ولا تدع للصّمت أيّة فرصة للرّاحة[1].

الصّوت هو صوتُ أورفيوس، ولكنّه أيضا صوتُ العالَم الأكثر بعدا[2]، صوتٌ ما لا يُرى وما ينبغي أن يبقى متعذّرا عن كلّ تمثيل. القيثارة ممهورة بكلّ ما لم يزل مجرّد ألوان قزحية، وبما كان جليّا من قبل، وقابلا للتّمثيل. إنّها تسـمح بالانتقـال مـمّا هـو **nouménal***** إلى ما هـو ظـاهري، أو بـالأحرى (لأنّ مفـردات «شـوبنهاور» تصـلح أفضل هنا من مفردات «كانط»)، من عالم الإرادة إلى عالم التّمثيل.

---

* نسبة إلى الدّوريّين، شعب إغريقي قديم.(المترجِمة).

** شعب إغريقي قديم أيضا.(المترجِمة)

1) Ed. cit. p: 225.

2) On songe à une autre évocation du chaos, *Barbare de Rimbaud*, dans les *illumintions*, et à «la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques».

*** اصطلاح فلسفي يتعلّق بالأشياء كما هي في حدّ ذاتها، من مسائل الذّوق والجـمال وغيرها.. وما يتعلّق بالحقائق التي لا تُدركها الطّبيعة وتستعصي عـن المعرفـة العلميـة (كانط **Kant**). (المترجِمة).

إذا كان الصّوت يغنّي في الظّلمات، فإنّ القيثارة تظهر عند مولد النّور. هذه الظّلمات هي ظلمات السّديم المشكّل من طاقات الصّخور (**Les Rhodopes**)[1]، بل ومن «طاقاتِ ليلٍ أرضيٍّ عظيمة» أيضا[2]. صوت أورفيوس هو صوت إلهٍ يحكم نورا (فجر هذا الظّلام الدّامس الذي هو «شيء من هذه السّماء المضاءة بأنوارٍ تتدفّق فوق تلك التّلّة المشجّرة»).

ولكن من الأنسب أن نفكّر في كتابٍ كثيرا ما احتفى بـ«أورفيوس - ملكا»، أكثر ممّا نفكّر في سِفر التّكوين: هو كتاب «هكذا تكلّم زرادشت» لنيتشة الذي توجِّهنا إليه إشارةُ «سيغالان»[3]، زرادشت تألفه هو الآخر القمم والمرتفعات[4]. تنفتح القصّة الإطار بطريقة «أورفيوس -ملكا» نفسها، على ديكورِ جبالٍ يظهر فيه الفجر[5]. وأضيف أنّه إذا تكلّم زرادشت، فسيغنّي أيضا مثل أورفيوس[6].

توجد في «هكذا تكلّم زرادشت» منافسة حول القيثارة، لأنّه إذا غنّى زرادشت، فإنّ السّاحر العجوز سيغنّي أيضا مستعينا بآلة القانون (الجزء

---

1) ***Rhodopelus vates*, appellation d'Orphée dans Ovide, *Métamorphoses*, X,v. II-12.**

2) ***Orphée –roi*, p: 226.**

3) Segalen reconnaît qu'il a voulu «faire d'Orphée ce que Nietzsche a fait de Zarathoustra: sien» (notes du premier manuscrit d'*Orphée, les origines*, 27 août 1907).

4) voir *Ainsi parlait Zarathoustra* , début de la troisième partie, «Le voyageur»: «Tout en marchant vers le sommet de la montagne, Zarathoustra songea aux nombreux voyages solitaires qu'il avait accomplis depuis sa jeunesse et à toutes les montagnes, crêtes et sommets qu'il avait déjà franchis.»

5) Prologue, §1: «Lorsque Zarathoustra eut atteint l'age de trente ans, il quitta son pays natal et le lac de son pays natal et s'en alla dans la montagne. Là il jouit de son esprit et de sa solitude et durant dix ans ne s'en lassa pas. Mais enfin son cœur se transforma – et un matin il se leva avant l'aube, se plaça devant le soleil et lui parla ainsi.»

6) Voir par exemple *Le Nocturne* ou *Le Chant funèbre*, dans la seconde partie, où à *Ainsi a parlé Zarathoustra* se substitue *Ainsi chantait Zarathoustra*.

الرّابع «نشيد الأحزان»)، وسيغنّي المسافر أيضا «الذي كـان يُلقَّـب بظـلّ زرادشـت» (الجزء الرّابع «بين فتيـات الصّـحراء»). تعلـن القيثـارة إذن عـن الـدّخول إلى العـالَم الدّنيوي، كما تعلن عن النّقصان الوجودي الذي يعرفه زرادشت انطلاقا من اللّحظـة التي يهبط فيها من الجبل. كما يوجد هذا النّقص دون شكّ، من الصّوت إلى القيثارة في «أورفيوس -ملكا»، ولكنّ الآلة ستستمرّ في ممارسة حمايـة الوصـاية عـلى المغنّـي بعد هبوطه إلى عالَم البشر.

يمكن أن يكون العجوزُ صاحبُ آلة القانون معادلا للسّاحر العجوز. حيث تمكّـن من أن يجذب أورفيوس إلى عالَم البشر -أفضل من القـسّ والمحـارب-، لأنّ عليـه أن يكون ملكا -حسب النّبوءة-. تبدو آلـة القـانون الرّباعيـة الأوتـار لصـاحبها العجـوز هزيلة أمام قيثارة أورفيوس الكبرى. تـذكّر «سـيغالان» دون شـكّ كتابـا هـو إحـدى مصادره والحلقة المفقودة بين «نيتشة» وبينه، وهو «المتفقّهون الكِبار ***Les grands initiés***» (**1889**) لـ«إدوارد شوري **Edouard Schuré**». في بداية الكتاب الخـامس («أورفيوس- أسرار ديونيزوس») وُصفت «قيثارته ذات الأوتار السّبعة» التـي «تقبّـل العالَم: كلّ واحد منها يستجيب لنظام من الرّوح الإنسانية، وتحتوي على قانون علمٍ وفنٍّ»[1]. ماذا يوجد إلى جانب القيثارة الرّباعية الأوتار البائسة؟ تنـدهش يوريـديس التي عزفت عليها أحيانا عند والدها، من الفرق:

[...] آهٍ! ها هي قيثارتك، كم هي كبيرة ومنحنية!

إنّ لها أوتارا مشدودة جدّا...

---

1) *Les Grands initiés, Esquisse de l'histoire secrète des religions*, rééd. Librairie académique Perrin, 1960 ; le Livre de poche, n°1613-1614-1615, p: 269-270.

إنّ لها أوتارا كثيرة: أربعة، وثمانية، واثنا عشر..

اثنا عشر وترا، هل يُسمح بذلك إذن؟[1]

الاعتراف مؤثّر انطلاقا ممّا هو معروف. يوريديس أشبه بعمياء، تلامس الأوتار الأربعة أوّلا، مثلما تلامس قيثارة والدها، وتكتشف بدهشة بأنّ قيثارة أورفيوس تتوفّر على أوتار أخرى. كان التّمديد معجِزا بتعدّد: يفضّل 4×2 هنا على 4+3، و 4×2 على 4×3. في المشهد الثّاني، القسّ ساخط لأنّ أورفيوس قد ضاعف أوتار القيثارة وغيّر الأعداد المخصّصة لها[2].

ليست القيثارة آلة أورفيوس فحسب، إنّها رفيقته الأولى. «سيغالان» هو الوحيد الذي منحها أهمّية كبرى من بين معاصريه، وقد أصبحت في «أورفيوس- ملكا» شخصية كاملة مستقلّة. المنافِسة المأساوية الحقيقية التي لا أجرؤ على تسميتها منافِسة غرامية، وقد رأت النّور انطلاقا من اللّحظة التي جاءت فيها يوريديس التي اختارها العجوز صاحب آلة القانون، للبحث عن أورفيوس، وبمعنى أدقّ، لإغوائه. في المشهد الثّاني من الفصل الأوّل، بينما كان أورفيوس يجلس القرفصاء في مخبأ منعزل جدّا، وبينما كان مفتونا بظهور يوريديس وبحضورها وبنبرة صوتها، استحوذت عليه يوريديس، وبالتّحديد لأنّها كانت صوتا، صوتا مجهولا عند أورفيوس، صوتا «غير مسموع»[3]. وعلى العكس من ذلك، يفرّ أورفيوس في الفصل الثّاني، على طول النّهر، وتشتكي يوريديس من كونها مهجورة لصالح منافِستها. إنّها تدّعي حتّى أنّ وترا من أوتار القيثارة اعتدى عليها حين انقطع من تلقاء ذاته لينتقم منها:

---

1) ***Orphée-roi*, *p*: *247*.**

2) ***Orphée-roi*, *p*: *258*.**

3) ***Ibid*,*p*: *246*, «il s'en vient vers moi quelque chose d'ignoré, d'inouï.».**

من ها هنا يأتي ازدراؤك لي، والأحقاد حولك أنتَ: إنّها قيثارتك،

أنا أكرهها: إنّها تسكنك، إنّها تسحرك

ولكنّني سأحرّرك [...][1]

يسخر «دابوسي» في هامش المخطوط حين كتب «لو كان يمكنها أن تنقطع جميعها»، أو «لتنقطع جميعها»، متمنّيا دون شكّ أن يُسكت بهذه الطّريقة هذه الـ يوريديس الثّرثارة... ولكن، كان ينبغي أن ننتظر لكي تصل القيثارة إلى قمّة احتجاجها. إنّها تنتصر في الفصل الثّالث -كما يبدو- على يوريديس التي عادت إلى أورفيوس نزولا عند رغبة والدها، مستعدّة لكلّ التّنازُلات، متقبّلة، ليس حضور القيثارة فحسب («سامحني، انسني، واستعِد قيثارتك كلّها»[2])، بل وحتّى أن تتملّكها الموسيقى إلى درجة أن تصبح هي الموسيقى نفسها، وأن تموت. قد تكون هذه الفكرة إحدى أجمل أفكار المسرحية، وإحدى التّغييرات الأكثر إثارة لموت يوريديس التي لدغها ثعبان حسب التّراث. مثلما جرّدها «نيتشة» وفصلُ «لدغة الأفعى **morsure de la vipère**» في «هكذا تكلّم زرادشت» من هذا الحافز، فقد فضّل «سيغلان» تخيُّلَ موت «يوريديس» مثل موتِ نظيرتها «سيميلي»:

أنا خادمته، أنا مستعدّة.

فلتنفجر في وابل من الذّهب أم الدّم! أنا ضحيّته.

يا مولايَ، خذ قيثارتك بين ذراعيْك!.[3]

---

1) ***Ibid*, *p*: *273***

2) ***Ibid*, *p*: *291*.**

3) ***Ibid*, *p*: *294*.**

بفضل القيثارة التي أصبحت كأنّها خاتم زواج، يمكن ليوريديس أن تغنّـي بكلّهـا تحت صوت أورفيوس، يمكن أن تكون صوتا ملتحما بصـوته، محقّقـة بـذلك التّحـرّر من اللّحم، ومشكّلةً الصّوت الخنثوي في الوقت نفسه[1].

يوافق الفصل الرّابع الهبوطَ إلى الجحيم التّقليدي (إنّه الفصل الرّابـع، الشّـكل السّـحري، في «أورفيـوس» المسرحـيّ الأوّل المعـروف، في «خرافـة أورفيـوس ***La fabula di orfeo***» لـ«آنـج بوليسـيان **Ange Politien**» المنشـورة للمـرّة الأولى سنة 1494). هنا أيضا، حوّر «سيغالان» الحلقة، دون أيّ ابتكار واضح، إلاّ بالنّسبة إلى موت يوريديس. إنّه يتذكّر بوضوح «شوري **Schuré**» مـثلما يتـذكّر «نيتشـة» في الوقت نفسه، أو بالأحرى، إنّه يجد «نيتشة» بوساطة «شوري». يقع الحدث في «مدفن عميق»، ويؤكّد عنوان هذا الفصل الرّابع: «المدفن تحت الأرض والكهف». «نسـمع همسـا جـذلان للقيثـارة»[2]، مـثلما هـو الشّـأن في الفصـل الثّـاني مـن «أورفيوس» «غلوك» حين يدخل البطل إلى مملكة الظّلال. جاء أورفيوس بحثا عن يوريديس المفقودة: «إنّه يريد أن يهبط إلى هنا إلى أسفل كي يطالـب الأرض بهـا»، مثلما علّق العجوز صاحبُ آلة القانون[3]. من أعمق أعـماق الكهـف، نـرى شـكلا مقنّعا يولد. ليست سوى يوريـديس مزيّفـة، إنّهـا كاهنـة مقنّعـة تريـد أن تنـتقم بسبب غيرتها من ابنة العجوز صاحب آلة القانون. جاءت الفكرة من «المتفقّهـون الكِبـار»، ومـن الكهـف، حيـث تتجسّـس **Aglaonice** راهبـة هيكـات، وعاشـقة

1) c’est un thème important de la pièce, La voix d’Orphée à besoin de son complément féminin pour atteindre sa perfection.

2) *Orphée-roi*, *p*: *309*.

3) *Ibid*, loc, cit.

يوريديس[1]، على الكاهن الذي يفسّر الأسرار المقدّسة موضوعِ الحقد. يذكّر هذا الكهف المليء بالبخار النّتن بصورة أقلّ بكهف **Trophonios** التّقليدي، ممّا يذكّر بكهف زرادشت، ذلك الذي ينبغي أن يغادره في نهاية الكتاب، ليتّجه نحو القوّة والشّمس.

ترمي الكاهنة النّشوى على أورفيوس، وتسعى إلى أن تظفر به. يحمل أورفيوس قيثارته مثل سلاح يدافع به عن نفسه، ثمّ و«باندفاعة كالبرق، مزّق شبكة القيثارة؛ وقد نسج انفجار الأوتار وأصواتها كهفا،/ (انشقّ مثل ثمرة) من أشعّة جعلت في أعمق أعماق سُمكه انشقاقا مشعّا/ ومن خلالها يفرّ أورفيوس بقفزة واحدة، ويختفي./ثمّ ينهار الكهف كلّه ساحقا الكاهنة/ بحطامٍ مظلم/ تعيد الظّلمات إغلاق ستارتها»[2]. لقد استخدم «سيغالان» هذه الفكرة من قبل في أقصوصة «في عالَم رنّان»، في جوٍّ غامضٍ من كراهية مماثلة للنّساء. يستعدّ أورفيوس الذي خذلته يوريديس، للفرار من العالَم السّفلي من دونها:

مزّق إطار قيثارته، بضربة صوتٍ: ضربه القرن المنحني على صدره، وعضّت الخيوط الهشّة معصميْه وأظافره، أثناء انكسارها.

القيثارة إذن، هي آلة أورفيوس ورمز قوّته في الوقت نفسه: ظهرت مبكّرا جدّا، على أنّها صولجان (لأنّه كان ملكا قبل أن يصبح ملكا على البشر بكثير)؛ إنّها تزمجر مثل الصّاعقة؛ إنّ لها ضوء البرق؛ ليس تدميرها الضّروري لانفجار الزّنزانة الجهنّمية إلاّ مؤقّتا. حين يصل أورفيوس مرّة أخرى -في الفصل الخامس- إلى الجبل والفضاءات الرّنّانة، ينبغي أن «تستعيد القيثارة أوتارها»:

1) ***Les Grands Initiés*, éd. cit. p: 309 sq.**

2) ***Orphée-roi*, p: *327*.**

إنّه شرط «دابوسي» الذي سجّله بوضوح في هامش المخطوط[1]، كما لو أنّـه لم يعـد من الممكـن متابعـة ذكـر مغـامرة أورفيـوس دون موسـيقى الآلـة، ودون أن يكـون «العالَم الرّنّان» قد اكتمل.

يوضّح هذا البعث من قبل بأنّ الفصل الخامس سيكون أكثر من أيّ وقـت مضى فصلَ معجزة القيثارة. تجلّت القيثارة في الفصل الأوّل الذي يكرّره هذا الفصل الأخير مرّة أخرى من وجهات نظر عدّة، حين تلفّظ أورفيوس باسمها. والآن إنّها تتجلّى حين يتلفّظ باسم يوريديس، حين يطلق هذه التّسمية الجديدة التـي تُعتـبر أكـثر أهمّيـة من رحلة البحث المظلمة في الفصل الرّابع. النّصّ الأوّلي الذي رآه «دابوسي» «جميلا، بل جميلا جدّا» أكثرُ وضوحا من هذه النّاحية من ذلك الذي احتُفظ به نهائيا:

أورفيوس

ودون أن يجيـب، يـداعب أوتـار قيثارتـه التـي تسـتيقظ، وفجـأة تضـجّ آلاف الأصوات النّاعمة وتهمـس بهـدوء... فــي كـلّ مكـان مـن الفضـاء... عـلى أطـراف الأشجار.. فـي الأوراق التي تدور فـي كلّ مكان... شلاّل يرتجف... وكلمة تنـبجس من كلّ ذلك مثل نبع مشرق بين آلاف الجذور

يوريديس!

وقد بلغت يقظة القيثارة الجبل الذي ينتشي ببطء على هذا الاسم.[2]

إنّها إذن، سيمفونية كونية وسيمفونية أورفيـة في الوقـت نفسـه تولـد مـن القيثارة، آلة نهائيـة للاحتفـال بـالمرأة المعشـوقة، بعـد شـكوك الفصـل الرّابـع.

---

1) **Ed, cit. p: 330 n.**

2) ***Ibid*, *p*: *335 n*.**

تُبعث يوريديس في العالَم، في كلّ مكوّنات لحن الكون، في اللّحظة التي يمسك فيها أورفيوس «قيثارته التي تُبعث بين ذراعيْه». هنا حيث فشلت العودة إلى الوراء[1]، تحمله لفظة «نعم» الكبرى الضّرورية عند «نيتشة» في فكرة الظّهر[2].

على الرّغم من أنّ «سيغالان» لم يستطع تجنّب موت أورفيوس، ضحية الكاهنات الغاضبات. فإنّ هذا التّمثيل التّقليدي لا يدين بشيء هذه المرّة إلى كاهنات ديونيزوس النّيتشوية. ولكنّ «سيغالان» يوفّق بين صيغة «أوفيد» وصيغة «شوري» الأكثر حداثة. تلقّى النّهر **Hèbre** في الكتاب الحادي عشر من «الانسلاخات»، رأسَ أورفيوس المنفصلة عن جسده، وقيثارتَه. وبذلك حدث ما اعتبره «أوفيد» قبلا معجزةً (عجيب! ويُقتطع من البيت 51):

وبينما كانت قيثارته محمولة وسط نهرك، كانت هذه القيثارة المتشكّية تُسمع ملامةً ما، كان اللّسان المتشكّي يُهمهم مجرّدا من المشاعر، ومتشكّية كانت تجيبه الضّفاف[3].

تُستبدل معجزة القيثارة في «المتفقّهون الكِبار» بمعجزة الرّأس:

[...] لقد انتهى، كانت تيساليا Thessalie **التي أصبح وجهها شبيها بوجه تيزيفونة** Tisiphône **منحنية على جثّته، ترقب ببهجة آخر نَفَس للنّبيّ وتستعدّ لكي تنتزعَ الوحي من ضحيّتها. ولكن كم كان هلعُ التّيسالية كبيرا، وهي ترى هذه الرّأس الجيفية تنتعش لتوهُّج هذه الشّعلة العائمة، فتنتشر حُمرة شاحبة على**

---

1) Voir dans les fragments poétiques posthumes de 1888 (dans *Dithyrambes de Dionysos*, Gallimard, 1974, p: 174-175, le fragment *Wirf dein Schweres in die Tiefe*).

2) Voir le *Signe* à la fin de *Ainsi parlait Zarathoustra*.

3) XI, 51-53 ; trad. Joseph Chamonard, Garnier, 1953, t. II, p: 179.

وجه الميّت، عيناه تنفتحان من جديد واسعا، وتركّزان عليها نظـرة عميقـة، هادئـة ورهيبة،... بينما ينفلت صوت غريب - هو صوت أورفيـوس- مـرّة أخـرى مـن بـين شفتيْه المرتجفتيْن لينطق بوضوح هذه المقاطع الثّلاثة الرّخيمة المنتقِمة:

يوريديس![1]

تخيّل «سيغالان» دون شـكّ -وهـو يتـذكّر لوحـةَ «غوسـتاف مـورو **Gustave Moreau**» «الشّابة التّراسية وهي تحمل رأسَ أورفيوس»-، التقـاءَ الـرّأس والقيثـارة. لقد تمّ الانصهار في اللّحظة التي سبقت الاعتداء على الكاهنات[2].

يرفع أورفيوس قيثارته ببطء أمام وجهه مثل درعٍ..

ويصبح القناع الرّنّان شيئا فشيئا بديلا لوجهه البشري[3]

كما أنّ هذه الرّأس- القيثارة هي التي ترتفع فـوق اللّجـة بعـد مـوت أورفيـوس وموت هذا العجوز صاحبِ آلة القانون «كانت سـليمة، قاتلـة للجميـع، خـيّرة، غـير حقيقية، متناغمة». يرافق هذه الحركة المتصاعدة والمتـواترة في مؤلَّـف «غوسـتاف مورو»، تساؤلٌ كان يمكن أن يكون تساؤلَ «دابوسي»: أ هي القيثـارة التـي تعـزف، أ هي الرّأس التي تُنشد؟ يجيب عن هذا السّؤال نـصُّ «سيغالان»: «في هـذا المعـراج النّيزكي» (مثلما كانت القيثارة نفسها) يتأكّد النّشيد، وهو

---

1) *Les Grands Initiés*, éd. cit. p: 314.

2) C'est Debussy qui a orienté Segalen vers Gustave Moreau, Segalen a visité le musée Gustave Moreau et il a même projeté d'écrire une étude sur le peintre. Moreau a représenté plusieurs fois Orphée (*Orphée*, 1865 ; *Jeune fille Thrace portant la tête d'Orphée*, 1865-1866 ; *La douleur d'Orphée*, 1887 ; *Orphée sur la tombe d'Eurydice*, 1890-1891, etc.)

3) *Orphée- roi* ,p: 339.

صوتُ أورفيوس الأوّل

- الذي يسيطر بمظهره على الأرض الصّلبة، والغابات والصّخور، والألعاب، والغراميات والصّرخات ويرتفع منتصرا. يحكم ما هو أعلى من السّموات المُنشِدة[1].

لن ننتقل أبدا من الصّوت إلى القيثارة، مثلما في المقدّمة، ولكن من القيثارة إلى الصّوت، لكي يتمّ إدراجها حيث يوجد أورفيوس، في البعد الآخر من التّنوّع* في عالَم الموسيقى الرّنّان، في الصّمت الذي ينشأ منه الأثر الفنّي وينتهي إليه.

معجزة القيثارة مثلما يعرضها علينا نصّ «سيغالان» هو انتصار الغناء على ما لم يكن وما لم يشأ أن يكون إلاّ آلة. كان على «دابوسي» إذن أن يكتب صفحة أخيرة، أو سطرا أخيرا نتصوّره عاديا ودون مصاحبة. قد يكون العكس إذن هو الذي حدث. أودّ أن أعرض ما ليس دون شكٍّ سوى فرضيّة، لكنّها ستقلق الفكرة المأخوذة من «كلود دابوسي» الذي قد يصبح «كلود» فرنسا في آخر حياته. يحضر الاستلهام القديم في المؤلّفات الأخيرة على وجه الخصوص، مثلما هو الشّأن في «الكتابات السّتّة المنقوشة القديمة» (لآلتيْن من آلات البيانو، أو لبيانو رباعيٍّ الأيدي) سنة 1914، أو «المِصفار ***Syrinx***» الملغِز المخصَّص للنّاي منفردا سنة 1912. كُتبت هذه الصّفحات خلال السّنوات التي قد تكون سنوات تشكيل «أورفيوس - ملكا». ونظرا لغياب الـ«قيثارة ***Phorminx***»، توجد هذه الصّوناتا المخصّصة للنّاي، «الكمان والقانون ***alto et harpe***»، من شهر سبتمبر إلى شهر أكتوبر

---

1) ***Ibid*, *p*: *341*.**

* **Exote**: التّنوّع، وهو الإحساس بالاختلاف عند التّميّز عن الآخرين. وهو تعريف مستلهم من «فيكتور سيغالان». (المترجِمة).

1915، حيث يُغازل مرّة أخرى النّمطَ اللّيدي **lydien** الـذي لـيس التّنويـع المحبّـبَ على الطّريقة الفرنسية الـذي نتصـوّره أحيانـا. وقـد أحسّـه هـو نفسـه مثـل «حـزن فظيع»، وقد أضاف: «لا أعرف إن كـان علينـا أن نضـحك منهـا أم نـبكي عليهـا، ربّمـا الاثنان معا».

تنفتح هذه الصّوناتا على «رعوية» إذن، في منظر أورفيٍّ تقليـدي بقـي شيء منـه عند «سيغالان» (النّهر، الغابة المليئة بالشّـائعات)، حتّـى وإن لم يكـن لرجالهـا ذوي الطّبائع الفظّة الذين يرتدون جلود الحيوانات، رقّةَ رُعاة أركاديا. إنّها تُتبَع بـ«فاصـل موسيقي» يشدّ الانتباه أكثر لدرجة أنّ هذا العنوان يظهر في نهاية الفصل الرّابع مـن «أورفيوس- ملكا» لمقطعٍ منحه «دابوسي» أهمّية قصوى: في مخرج الكهـف المظلـم، ينبغي أن يكون «فرارا نحو النّور»، وبالأحرى، تلاشيا. ولن تكون نداءات هذه الأخيرة الذّاهلةُ في «الخاتمة»، والعزف المتكامل بين الكمان والنّـاي، شـيئا دون هـذا الغـلاف الرّنّان لآلة القانون - كنتُ سأقول القيثارة.

قد يوجد مؤلَّف القيثارة ***phorminx*** في مكان آخر. إنّه الإجلال الذي يعترف بـه «مانويل دو فالا **Manuel de Falla**» للمؤلِّف سـنة 1920، «إجـلالا لضريـح كلـود دابـوسي***l'Hommage pour le tombeau de Claude Debussy***»، الـذي كُتـب للقيثارة وحدها، وحيث يسمح الاقتباس بسماع إحدى هذه «الأصوات الغالية التـي صمتت» مرّة أخرى.

السّيرة والسّيرة الذّاتيّة

فـي «النّيران *Feux*»*

لـ«مارغريت يورسنار

Marguerite Yourcenar»

كتبت «مارغريت يورسنار» التّقديم الخاصّ بها، بل وحتّى سـيرتها الشّخصـية في مجلّد مكتبة «البلياد **Pléiade**» الذي يجمع أعمالها الرّوائية. إنّها لم تترك لآخـر، هـو «إيفون بيرنيي **Ivon Bernier**»، غير البيليوغرافيا. كان التّسلسل الزّمنـي تسلسـلها، أو على الأقلّ، اعتنت كثيرا بمراقبته. تخـرج كـلّ عنـاصر السّـيرة التـي يحتويهـا هـذا التّسلسل الزّمني أو التي تجمعها المقدّمات أو الخاتمـات المتـأخّرة إذن، عـن السّـيرة الذّاتية، إذا شئنا أن نأخذ الكلمة بمعناها الأكـثر دقّـة للمصـطلح. لا يكتـب الكاتـب قصّة حياته الخاصّة؛ إنّه يحتفظ لنفسه بامتياز الحديث عنها. إنّها طريقة في الأحقّية بالسّيرة الذّاتية.

تشكّل المقدّمة التي كُتبت سنة 1967 لمجموعة «النّيران» من هذا المنظور، حالة نموذجية. عرضـت «مارغريـت يورسـنار» الكتـاب عـلى أنّـه «نتـاج أزمـة عاطفيـة»، لـ«حبّ معيش»، لـ«حبٍّ مطلقٍ لكائن معيّن، مـع مـا يحتويـه مـن مخـاطر للـذّات وللآخر، وخداع لا يمكن تفاديه، وتفانٍ، وخضوع أصيل ولكـن لعنـف مسـتتر ورغبـة أنانيّة أيضا». فمن هو هذا «الكائن تحديدا»؟.

تتحفّظ المقدّمة عن كشفه لنا. ويحترم التّسلسل الزّمني المبدأ نفسـه للاحتفـاظ بالسّرية:

---

* النّيران **Feux**: قصائد نثرية (1936). (المترجِمة).

بـدأت «مارغريـت يورسـنار» فـي كتابـة مجموعـة «النّـيران» سـنة 1935، بالقسـطنطينية Constantinople، خـلال رحلـة فـي البحـر الأسـود مـع صـديق إغريقي، هو الشّاعر وعالِم النّفس «أندري أمبيريكوس André Ambiricos» الذي ستهديه «الشّرقيات الجديدة *Nouvelles Orientales*»*. وأنهت الكتاب لاحقا فـي أثينا.

على النّصّين اللّذيْن ذكرتُهما -آنفا- أن يسمحا -برصانتهما-، بتمييز طريقة السّيرة الذّاتية لـ«مارغريت يورسـنار». إنّهـا تفـرض مسـافة الحقيقـة الكاملـة في التّسلسـل الزّمني. وكمؤرّخةٍ، إنّها تذكر تواريخ، وتتبع خطًّ استمرارية يؤدّي مـن «النّـيران» إلى «الشّرقيات الجديدة». وكجغرافيةٍ، إنّها تحـدّد أمـاكن، وترسـم مغـامرةً تُعيـد إنتـاج مغامراتِ الآخيّين الكبرى، بدءً بحرب طروادة -السّفر عبر البحر في آسيا الصّغرى-، ثمّ العودة إلى أثينا. وككاتبةِ سيرةٍ، إنّها تكتفي بالإشارة إلى الجوار، والرّفقة، والإشـارة إلى سِمتيْن مميّزتيْن للرّفيق. تتبنّى في مقدّمة سنة 1967، على الفور تقريبـا وجهـة نظـر أخلاقية. وبسرعة يمّحي حبّها القديم أمام «الحبّ المجنون» في حقيقته الأكثر عمومـا -الحبّ «المخزي أحيانا، ولكنّه رغم ذلك مشبع بنوع من الورع الصّوفي»-. إنّه ينصهر مع ما تسمّيه هي نفسها «مفهوم». ليس هناك مكان، كما يبدو للبوح الشّخصي، بين جفاف الواقعة وصرامة التّرجمة المجـرّدة. تـارة تتحـدّث «مارغريـت يورسـنار» عـن نفسها بضمير الغائب مثلما تتحدّث عن أخـرى، وطـورا تتـداخل مـع الأخريـات، في رتابةِ حقيقةٍ مشتركة.

يُقرّ عنوان الكتاب نفسه «النّيران»، المنشـور سـنة 1935، بهـذا الكـتمان المزدوَج. إنّها نيران البوسـفور، تلـك التـي أشـعلها «أغـاممنون» «أسـخيلوس **Eschyle**» لخيال مستمِعي المأسـاة الإغريقيـة، ونظـام الـرّبط الـذي سـمح

---

* الشّرقيات الجديدة: مجموعة قصصية (1938). (المترجِمة).

لليونان بأن تعلم بسقوط طروادة «نيران فرحة الحرس» التي اشتعلت على القمم. سيكون كلٌّ من «فيدرا **Phèdre**»، و«أخيل **Achile**»، و«باتروكل **Patrocle**»، و«أنتيجونا **Antigone**»، و«لينا **Léna**»، و«ماري-مادلين **Marie-Madelaine**»، و«فيدون **Phidon**»، و«كليتمناسترا **Klytemnestre**»، و«صافو **Sapho**»: النّيرانُ التي تشتعل دوريا للدّلالة على أيّ سقوط في نيران الحب؟

محترقا بأكثر من نار، حيوانا مرهقا، سوطٌ من اللّهب يجلد كِليتيَّ. وجدتُ المعنى الحقيقي لمجازات الشّعراء. أستيقظ كلّ ليلة في نيران دمي الخاص.

تُخلي البداية التي ترد في صيغة المذكّر مكانا للتّنبّؤ بالمخزون الآخر الذي ستعبّر عنه مقدّمة 1967 بوضوحٍ. «النّيران»، «محترقا بأكثر من نارٍ»، كلّ هذه الاقتباسات المقتطعة تؤدّي في الواقع إلى اقتباس كامل للبيت، «محترقا بأكثر من نارٍ لم أشعلها»، هي حقيقة مُرّة لـ«بيروس **Pyrrhus**»* المغرَم بأندروماك في تراجيديا «راسين». قد تكون عبارة «بيروس، أفكّر فيكَ» نقطة ميلاد ديوان «مارغريت يورسنار» مثلما فجّرت عبارة «أندروماك، أنا أفكّر فيكِ» قصيدة «بودلير» الشّهيرة، «البجعة ***Le Cygne***».

كانت أندروماك، والبجعة، والأَمَة الاستهلاكية بالنّسبة إلى «بودلير» الاستعارات التي سمحت له بالتّعبير عن ذاته عبر ذوات الآخرين. سيكون الأمر كذلك بالنّسبة إلى «مارغريت يورسنار»، من «بيروس»، ومن الصّور التّسعة التي تقابلها «السّرود المستعارة من الخرافة أو من التّاريخ» في مجموعة «النّيران». ولكنّ هذه السّرود مسبوقة ومتبوعة بتقييمات شخصية، كما لو

* بيروس: ابن أخيل في الأسطوريات الإغريقية. وهو نفسه الملقّب بـ«نيوبتولام **Néoptolème**». (المترجِمة).

كانت فصلا من مذكّراتٍ حميمية غير مؤرّخة، أو من دفتر لملعون (أو ملعونة) احترق بنيران الحب. يُنسج نصُّ الكتاب لصالح تضافر من المباشر إلى غير المباشر (أستعير هذا التّناقض من «مارغريت يورسنار» في مقدّمة سنة 1967: «يُعبّر عن هذه المشاعر وهذه الظّروف في مجموعة «النّيران»، تارة بطريقة مباشِرة، ولكن ببعض الغموض، وبـ«أفكار» منفصلة، كانت بالنّسبة إلى الكثيرين تذييلاتِ مذكّراتٍ حميمية، وطورا على العكس، بطريقة غير مباشرة، بسرود مستعارة من الخرافة أو من التّاريخ، وموجّهة لأن تكون مرجعياتٍ للشّاعر عبر الزّمن»).

ذلك ما قالته «مارغريت يورسنار» نفسها: تبقى السّيرة «مبهمة». لن تحمل ملاحظات دفتر المذكّرات اسما، ولا واقعة فعلية. إنّها تتركنا نتكهّن بما كان مغامرة عاطفية، مؤلمة، ولكنّها مقبولة كما هي. يمكننا عرضها كمأساة بفصولها المتتالية. يتمّ في البداية إدخالُنا -***in medias res***-*، في منتهى الحبّ. «يوجد بيننا ما هو أفضل من الحب: التّوافق» ليس لهذا الحبّ أن يكابد لا الغياب («وأنت غائب، تتّسع صورتك لدرجة أن تملأ الكون»)، ولا الحضور بالطّبع (يبلغ العاشق إذن «تركيز المعادن الأكثر ثقلا، الإيريديوم، والزّئبق»). إنّه ليس شقيّا ولا سعيدا («ليس هناك حبّ شقيّ: لا نملك إلاّ ما لا نملكه. وليس هناك حبّ سعيد: ما نملكه، لم نعد نملكه»). لا

* **in medias res**: تعبير لاتيني، المقصود منه (في منتصف الأشياء)، وهو أسلوب سردي يجعل بداية القصّة في صميم المؤامرة، ثمّ يتمّ تقديم الشّخصيات، والصّراع مع وضع سلسلة من ذكريات الماضي أو من طرف شخصيات يروي بعضها لبعض أحداثا ماضية. وقد استخدم «هوميروس» هذا الأسلوب من قبل في «الإلياذة» في القرن الثّامن قبل الميلاد. تسمح هذه الطّريقة بدخول التّاريخ بشكل أكثر حيويّة، أكثر ممّا يسمح به مشهد أو أكثر من مشاهد العرض، ولا سيّما عندما يكون الموضوع طويل الشّرح، والشّخصيات كثيرة. نلاحظ أنّ هذه التّقنية مثبتة أيضا بتنكّرات الشّخصيات في الكوميديا. (المترجِمة).

يخفي هذا الحبّ ارتباطاته الجسدية. إنّه لا يريد أن يقحِم «القلب» فحسب، ولكن «الجسد» الذي يُفضّل حتّى على القلب. لا يخفي الشّريكان عن بعضهما ضعفهما وعيوبهما. وهو ما تسمّيه العاشقة «أن تحبّ بعينيْن مفتوحتيْن». وهو حبّ أكثر جنونا أيضا من أن نحبّ بعينيْن مغلقتيْن. ولكنّ قطيعة تحدث. يبدو أنّ الأنفة تتفوّق على الحبّ. لدى العاشقة إحساس بأنّ المحبوب لم يعد يحبّها. إنّه الفصل الثّاني، فصلُ سقوط المحبوب. يكون الشّعور بالغياب للأسف كما لو كان سقوطا، ولم يعد هناك حظّ لحبٍّ أعظم. وينتج عن ذلك -وقد يكون الفصل الثّالث- سقوط المحبوبة. أ لأنّها عاشت سقوطا من قبل («لقد لامست العمق. لا يمكنني السّقوط أسفل من قلبك». ولكنّ السّقوط الجديد أكثر قسوة بكثير، مثلما سيقول «رامبو». إنّها تنهار، مثل من ضُرب بالرّصاص. إنّها تشتكي من كونها لم تكن تصلح، ولن تصلح لشيء أبدا. إنّها تحسّ في داخلها ألما، «مثل طفلٍ رهيب». إنّها تعيش الحبّ كما لو كان عقوبة. ولكنّها تستسلم -وقد يكون الفصل الرّابع-. لم يعد الأمر يتعلّق بالعيوب أبدا، ولكن بعيب، هو الحِرمان: «أنا أتحمّل عيبك. نحن نستسلم لعيب الإله» ألاّ نهب أنفسنا أبدا، هو أن نهب أنفسنا مرّة أخرى. «أنا أتقبّل العذاب» بل وأكثر من ذلك، إنّها تريد أن تنهض من جديد، إنّها ترفض السّقوط. تشكّل هذه المقاومة بالمعنى القويّ للكلمة، الفصل الخامس:

لن أسقط. لقد بلغت المركز. أنا أسمع الخفقان الذي تسمعه أيّة ساعة ربّانية كبيرة عبر الجدار الرّقيق للحياة المليئة بالدّم، وبالرّعشة وبالأنفاس. أنا قريبةٌ من النّواة الغامضة للأشياء، مثلما نكون أحيانا قريبين من قلبٍ ما أثناء اللّيل.

لقد استعادت قلبها: ولكنّه قلب العالَم أو قلب الإله. سمحت تجربة الحب المجنون بالتّسامي. تنحو المأساة نحو أن تنتهي على أنّها كوميديا إلهية...

لا أقـترح هـذا التّقسـيم إلى خمسـة فصـول دون تـردّد. لأنّـه يمكـن أن يسـمح بالاعتقاد بأنّها تتطابق مع مختلف اللّقطات الحميمة. لن يكون ذلـك صـحيحا إذن. في البداية، لأنّ عدد هذه اللّقطات عشرة (إنّها، في الحقيقة، اثنان × خمسة). ولكـن لأنّ التّقييمات تقحم عادة، في اللّقطات الأولى على الخصوص، وشـيئا فشـيئا تـتجلّى قوّة الاستسلام والمقاومة التي تنتصر في خلاصة الكتاب.

على الرّغم من كون هذا التّقسيم إلى خمسة فصول ممكنا، إلاّ أنّه يشير بوضوح كبير إلى أنّ هذه اللّقطات الحميمة ليست حـرّة إلى الحـدّ الـذي يمكـن أن نتصـوّره. سأختزل مرّة أخرى هامش الاستقلالية والابتكار هذا. في الواقـع، بـدا لي بـأنّ العبـارة غير المباشرة ستتسلّل بالفعل، إلى هذه اللّقطات المباشِرة. أو بعبارة أخرى، أنّ السّـيرة الذّاتية محاصرة في هـذه الفصـول الخمسـة، مختزلـة بــ**l'hétérographie***. ومنـذ السّلسـلة الثّالثـة مـن التّقيـيمات الحميمـة، أُثريـت العبـارة الحكيمـة بتقيـيماتٍ أسطورية، مألوفة بطيب خاطر وتهكّمية، حتّى وإن كانت مليئة بالمخاطر:

القَدَر مبهِج. ذلك الذي يعير القدر لا أدري أيّ قناعٍ مأسـاوي جميـل لا يعـرف عنه سوى أزياءه المسرحية. يكرّر مهرّجٌ سيّئٌ مجهولٌ الكـلامَ الفـظَّ نفسـه إلى حـدِّ غثيانِ المحتضِر. تطفو حول المصـير رائحـة غامضـة لغرفـة طفـلٍ، وصـندوقٌ ملمّـع تخرج منها شياطين العادة، وخزائن تندفع منها خادماتنا فجأة على أمل أن تجعلنـا نصرخ. شخصيات المآسي ترتجف، وقد أزعجتها ضحكة الرّعد الكبرى بفظاظة.

* **Hétérographe**: المقصـود منهـا هـو إعـادة تشـكيل شروط اسـتخدام المكتـوب في العصر الذّهبي الإسباني، انطلاقا من وجهات نظرٍ لم يعتبرهـا تـاريخ المكتـوب والقـراءة الكلاسيكيّيْن مركزيةً. لذلك، فهي ترتبط بالمخطوطات أكـثر مـن ارتباطهـا بالمطبوعـات. (المترجِمة).

لم يقم «أوديب» طوال حياته بغير لعبة التّخفّي مع القدر، قبل أن يصبح أعمى.

أو أيضا:

كلّ طفل، رهينة. لقد تملّكتنا الحياة.

إنّه الأمر نفسه بالنّسبة إلى كلبٍ، أو فهدٍ، أو صرصورٍ. ورد في الإيدة*: «لم أعد أملك حرّية الانتحار، منذ أن اشتريتُ بجعة».

تبقى هذه العبارة الأسطورية مضمرة أحيانا. هذا ما يحدث مع بداية اللّقطة السّادسة «محترقا بأكثر من نار». حيث لا تستخدم «مارغريت يورسنار» المزدوجتيْن للاقتباس، وحيث يضع استعمال المذكّر وحده القارئَ في حالة طوارئ. تصبح هذه العملية قائمة على قدم وساق، منذ التّقييم الثّالث للّقطة الأولى:

غائب، صورتك تتمدّد لدرجة أنّها تملأ الكون.

إنّه تذكيرٌ باستغاثة كليوبترا الشّهيرة بأنطونيو في مأساة «شكسبير».

الـ**hétérographie** هي الملِكة في السّرود التّسعة التي تقطع خيط الأفكار الحميمة، وتكمله في الحقيقة، لأنّ هذا الخيط كان بالفعل مصبوغا بالميثولوجيا. ليس من قبيل الصّدفة إذا كانت أولى هذه السّرود مكرّسة لفيدرا ابنة «مينوس» و«باسيفاي». في ديداليات المتاهة الكريتية، لا تفكّ «مارغريت يورسنار» خيطَ أريان، ولكن خيطَ فيدرا. وليس هذا الخيط

* الإيدة **Edda**: هي عبارة عن قصائد في مخطوط قديم، جُمعت في القرن الثّالث عشر، وهي اليوم أهم مصدر من مصادر المعرفة حول الميثولوجيا الإسكندنافية. (المترجِمة).

سوى المتاهة نفسها، ومنعرجات قدَرها الذي حملته معها، والذي لم تعرفه إلاّ في شكل كتابات على الجدار. التّفضيل الذي منحها تيزه إيّاه، هو أن تروي هروبه مع أريان، وخدعة ناكسوس **Naxos**، وعلاقاتها مع ربيبها «هيبوليت»، وعودة الملك الطّائش، وموت هيبوليت، وانتحار فيدرا، هو استعادةٌ لهذه الإشارة المتاهية، التي ليست أكثر «خفاء»، ربّما من تلك الإشارة التي وضعتها «مارغريت يورسنار» في اللّقطات الحميمة لمجموعة «النّيران». عنوان هذا السّرد الأوّل «فيدرا أو اليأس ***Phèdre ou le désespoir***». ولكن هل يمكننا الحديث عن اليأس حين ينتهي كلّ شيء بامتنانٍ ما؟ سأقول بالأحرى: تنتهي مأساة «فيدرا، أو الرّضا بالقدر» هنا أيضا على كوميديا، بالمعنى الدّانتي* للكلمة.

تمضي **l'hétérographie** مع «أخيل أو الكِذبة ***Achile ou le mensonge***»، و«باتروكل أو القدر ***Patrocle ou le destin***»، مبتعدة أكثر باتّجاه الآخر. وظاهريا على الأقلّ، حتّى وإن كان «أخيل» قد تزيّا في «سيروس **Scyros**»** بزيّ امرأة بين النّساء اللّواتي لم ينخدعن به أبدا. حتّى وإن كانت صورة «بانتيزيلي **Penthésilée**»***، ملكة الأمازونيات قد تشابهت تقريبا في نظر «أخيل» الحزين مع مواصفات «باتروكل» الذي صرعه «هكتور»، والإغراء الذي مارسه أحد المحاربين الشّباب على الآخر، يفوق كلّ علاقة بين الرّجل والمرأة. ولكنّ «مارغريت يورسنار» تعرف جيّدا بأنّ النّيران تلهب بنار أكثر توهّجا في المشاعر الجنسية المثلية. إنّها تبدو مستعدّة لأن تُخلي لها المكان

* الدّانتي **Dantesque**: نسبة إلى دانتي.(المترجِمة)

** سيروس **Scyros**: جزيرة إغريقية، تقع في بحر إيجة، مساحتها 209 كلم مربّع، وعدد سكّانها: 2711 نسمة.(المترجِمة)

*** بانتيزيلي **Penthésilée**: إحدى ملكات الأمازونيات في الأسطوريات الإغريقية. (المترجِمة).

الذي تتخيّله «ميزاندرا **Misandre**» وهي تحرّر «أخيل» بعد تردّد. ولكنّها تعرف جيّدا مثل منافستها «الدّيبدامية **Déidamie**»، بأنّنا لا نقاوم مشاعر متنافرة لها قوّة القدر. وإذا كان الصّراع بين «أخيل» و«بانتيزيلي» ينتهي على تحيّة للمرأة، فقد كانت منافِسة، ولكن مهزومة.

تتيح «أنتيجونا أو الخيار ***Antigone ou le choix***» نوعا من الانتقام للمرأة. حيث تتمتّع هنا بالدّور الأفضل، فهي الشّابة الفخورة التي تقرّر دون تردّد بأن تغادر مرفأ «كولون **Colone**»، وبأن تنتزع من النّسور جسد «بولينيس **Polynice**» وأن ترفعه مثل صليب، وأن تتنازل عن السّرير الزّفافي مفضّلة رقدة الضّريح الباردة. وبذلك تعارض الوفية عاشقَ مجموعة «النّيران» الخائن. حين لحق «هيمون **Hémon**» بأنتيجونا في الموت إراديا، لدينا انطباع بأنّ اختيار أنتيجونا سبّب اختياره. قد يكون أشبهَ بسحر نفّذته ساحرات «تيوقريط **Théocrite**»، فهل يكون للقصّة القدرة السّحرية على إحضار الغائب؟. ولكنّ المهمّ هو أنّ قلب أنتيجونا قد أصبح «ساعة العالَم الصّغيرة **la pendule du monde**»، مقلّدا «ساعة الرّب الكبيرة **l'horloge de Dieu**» - ليس رقّاص السّاعة الصّغيرة سوى الحبل الذي تتدلّى منه جثّتا المشنوقيْن، وهما الزّوجان اللّذان اجتمعا مرّة أخرى في الموت.

أنتيجونا تتدلّى. «مادلين» تسقط «اليدان على شكل صليب، يجرّها ثقل قلبها». مرّتيْن، اكتشفتْ ما اعتقدته خيانة، ولم يكن سوى غياب خاطئ: حين هجرها خطيبها «جان»، عند منتصف اللّيل لكي يلحق بالمسيح؛ حين هجر المسيحُ بدوره الضّريح الذي اعتنت بوضعه بداخله وهو محنّط. وقد أنقذها الإله، بعد أن حرمها من كلّ شيء قبلا. مثلما نقول بشكل فظٍّ، لقد «أُعيد بناؤها». ولكن «أُعيد بناؤها أيضا بيديْ المولى». إنّها تتجاوز في ذلك «لينا **Léna**» الصّامتة، خادمة «أريسطوجيتون **Aristogiton**» التي قطعت

لسـانها لـكي لا تخـون سـيّدها ومحبوبهـا، بعـد أن أذنبـت لأنّهـا هربـت مـع «هارموديوس **Harmodios**» الوسيم.

ووفقـا لحركـة مجمـوع اللّقطـات الحميمـة والكتـاب ككـلّ، تـروي أقصوصـة ««فيـدون» أو الـدّوار ***Phédon ou le vertige***» اكتشـاف الحريـة. كـان «فيـدون» ينتظر أن يصبح خليلَ «ألسيبياد **Alcibiade**» الذي بهره بجماله، هذا الإله - تقريبا الذي اشتراه بثمن باهض من ماخورٍ أثينيٍّ، ولكنّ «ألسيبياد» لم يشتره إلاّ لكي يمنحه لرفيقه سقراط، وها هو يختفي بالفعل -حـين اسـتُدعي إلى حـرب صـقلّية- في رعـد عربته. سيفهم «فيدون» بفضل سقراط، بأنّ «القدَر ليس سوى قالب مجوّف نلقـي فيه بأرواحنا، وبأنّ الحياة والموت تتقبّلاننا كنحّاتين». جاء سقراط ليعلم الشّباب بأنّه لا ينبغي الاعتماد إلاّ على النّفس؛ وليعلّم «فيدون» بأنّ الموت يمكـن أن يكـون أكـثر فتنة من «ألسيبياد». ولكن هو نفسه لم يعلم ذلـك إلاّ بـالمضيّ إلى أبعـد مـن سـحر ابتسامة «ألسيبياد» الهادئة، أو سحر شَعر «فيـدون». لـيس للجـمال أو للحـبّ أيّـة فضيلة سوى التّعليم. إنّها القيمة التي تريد «مارغريت يورسنار» أن تمنحها للتّجربـة العاطفية التي تنهيها، بأن تعبر مثل بهلوان، يرقص فوق اللّجّة.

جريمة «كليتمناسترا» جريمة حبٍّ -بـالمعنى التّـام للكلمـة-. ولا تظنّـوا أنّ ملِكـة «ميسان **Myscénes**» قد خانـت أغـاممنون حـين نامـت مـع «إيغيسـت **Egiste**» الشّاب: «ليست الخيانة الزّوجية عادة إلاّ شكلا يائسا للوفـاء. إذا خنـتُ شخصـا مـا، فسيكون بالتّأكيد هذا الـ«إيغيست» المسكين. كنت بحاجة إليه لأعلم إلى أيّ حـدّ لا يمكن تعويض ذلك الذي أحبّه». كانت السّكّين مقـدّرة عـلى العاشـق الشّـاب، وكـان يجب أن تقتله. ولكنّ «كليتمناسترا» أدركت فجأة أنّ شَعرها أصبح رماديا، حين مرّت أمام مرآة. وعند وصول «أغاممنون»، اكتشفت بأنّه قد تغيّر هو أيضـا. وقـد رافقتـه

«كاسندرا **Cassandre**» «هذه السّاحرة التّركية» التي اختارها لنصيبه من الغنائم والتي تحمل طفلا منه. إنّه ذلك الذي قتلته إذن، في الختام. آهٍ! ليس انتقاما منه، ولكن لتجبره على أن يواجهها وهو يموت، «لكي تجبره على أن ينتبه إلى أنّها لم تكن شيئا من سقط المتاع يمكن أن نتخلّى عنه، أو نتنازل عنه لأوّل طارقٍ». ولكنّ هذا لا يكفي، ويعود شبَح «إيغيست» ليقظّ مضجعها.

فضّلت «مارغريت يورسنار» انطلاقا من «ماري- مادلين أو السّلام ***Marie-Madelaine ou le Salut***»، ضميرَ المتكلّم على ضمير الغائب، والقصّةَ الهدف على القصّة الملتزِمة. نحت سلسلة السّرود إذن، بين مونولوج اللّقطات الحميمة، نحو أن تأخذ شكلَ حوارٍ مهينٍ (بما أنّ العاشق الخائن هو الهدف)، وخاصّة شكلَ الحوار الإبداعي حيث تتحوّر الأساطير الموضوعة على ما يبدو في خدمة العبارة الشّخصية وفقا لهذه العبارة.

ستحمل القصّة الأخيرة من حوارِ «صافو أو المنتحِر ***Sapho ou le suicidé***» تنقيحا نهائيا. إنّها لا تزال في ضمير المتكلّم في الواقع. ولكن لم تعد البطلة هي التي تتحدّث مثل «ماري- مادلين» أو «كليتمناسترا»، أو كما تحدّث «فيدون»، إنّها شاهدةٌ (ولكن إن صحّ القول، من سيكون «فيدون»، و«ماري- مادلين»، وربّما حتّى «كليتمناسترا»، إن لم يكونوا شهودا).

ليست «صافو» من يتكلّم ولكن شخصٌ ما رأى صافو:

لقد رأيت للتوّ في عمق مرايا المقصورة امرأة تُدعى «صافو». إنّها شاحبة مثل الثّلج، والموت، أو الوجه الصّافي للمصابات بالجُذام. وبما أنّها تزيّن نفسها لتخفي هذا الشّحوب، فإنّها تشبه جثّة امرأة مقتولة، مع بعضٍ من دمها على وجنتيْها.

إنّها «صافو» عجوز، تحوّلت من شاعرة إلى بهلوان. هنا تنضمّ السّيرة الذّاتية إلى السّيرة: ستعترف «مارغريت يورسنار» في مقدّمة سنة 1967 بأنّ هذه

القصّة نابعة من عرضِ المنوّعات أُقيم في «بيرا **Péra**»*، وكُتبت على سطح سفينة راسية على البوسفور، بينما كان الحاكي الفونوغرافي لصديق إغريقي يشدو دون توقّف بأغنية أمريكية مملّة عن المتأرجح الطّائر. ومثلما اعتقد «أخيل» أنّه وجد «باتروكل» في «بانتيزيلي **Penthésilée**»، فقد اعتقدت «صافو» أنّها وجدت في الشّاب «فاوون **Phaon**» «آتيس» الخائنة، المختفية. إنّها تتنازل عنها لصالحه هو الذي يشاهدها بتهكّم، والذي هو صورة خائنة لآتيس، لكي يسعدها بعض الشّيء، ولكي يسخر منها بعض الشّيء أيضا. ولكنّها تعلم أنّ قبلاته، ومعانقاته لن تكون هي ذاتها. لم يكن «فاوون» هنا إلاّ لكي يجعلها تفهم بأنّها مسكونة دون أمل، ومحاطة بشؤم الغائبة. المخرج الوحيد هو الانتحار. ألقت «صافو» البهلوانة بنفسها من أعلى أرجوحتها.

يأتي المونولوج إذن، ليقطع المحاورة، مثل كابوس مزعج: «لن أقتل نفسي. إنّهم ينسَون الأموات بسرعة». كُتبت نهاية الحكاية، كما لو أنّ نظرة «فاوون» حملتها. «لا يتعلّق الأمر بانتحارٍ، لا يتعلّق الأمر إلاّ بتسجيل رقم جديد». يتمّ تفادي اليأس لصالح إرادة البناء. «لا نبني سعادة إلاّ على أنقاض يأسٍ. أظنّني سأشرع في بناء ذاتي». إنّها طريقة أخرى لكتابة حياتنا، أكثر ممّا هي تسجيل مشروعٍ. لا تنتمي السّيرة إلاّ إليّ («لا تتّهموا أحدا بحياتي»). لأنّني أردتُ حياتي مثلما كانت. للأسف أيضا، ستكون مثلما أريدها أن تكون سيرة ذاتية بالمعنى التّامّ للكلمة.

* بيرا **Péra**: هي امتداد لمدينة جنوة، وتعني في اليونانية «ما بعد». وقد تمّ إعمار التّل الذي تقع فيه المدينة منذ القرن السّادس عشر، ممّا يجعل منها أصغر المدن الدّاخلية القديمة. (المترجِمة).

غواية بروميثيوس

صورةٌ أسطورية للالتزام الأدبي

قد يبدو من غير اللّائق أن نقحم صورة أسطورية مثل صورة بروميثيوس في سياق مناقشة حول الأدب الملتزم. وهذا لثلاثة أسباب على الأقلّ ترتكز على ثلاث متناقضات: تناقض الماضي والحاضر، وتناقض الأسطورة والواقع، وتناقض الأسطورة والكتاب.

هل يمكننا في الواقع أن نتحدّث عن التزام خارج الأخبار الرّاهنة؟ كنّا ننتظر ظرفا لا يكون من التّاريخ القديم؛ واقعة وليست سيرةً. ذلك أنّه ليس من المؤكّد -لو استبعدنا المسألة الاصطلاحية الخالصة- أن يعود التزام الكاتب إلى الحرب العالمية الثّانية، مثلما يميل «جان بول سارتر» إلى جعلنا نعتقد. حين عرض «أسخيلوس» ثلاثيته «بروميثيوس» سنة 472 قبل الميلاد، فقد أكمل عملا سياسيا، ليس لأنّه مجّد أحد أرباب مدينته فحسب، ولكن لأنّه عرض على الأثينيّين المنقسمين حلَّ نزاعٍ إلهيٍّ على الخصوص، ودعاهم إلى اتّباع سلوك مثاليٍّ. تُلقّن ثلاثية «بروميثيوس» -مثلما كتب «بول مازون **Paul Mazon**»-، البشرَ «بأنّ إله العدالة لم يصبح عادلا إلاّ بعد قرون طويلة؛ وقد أخّرت أعمال العنف الأولى التي تسبّبت في إثارة أعمال عنف أخرى، سيادةَ السّلام طويلا؛ وبالرّحمة وحدها، حصل على خضوعِ آخرِ ثائرٍ. ومعنى ذلك: أنّ العدالة التي يهفو إليها البشر ليست قوّة توجد خارج ذواتهم، مستعدّة للاستجابة لندائهم الأوّل؛ وعليهم وحدهم أن ينشئوها وأن يجعلوها تكبر [..]»[1].

1) *Théâtre d'Eschyle*, éd. P. Mazon, Belles Lettres, coll. des «Universités de France», t. I, 1963, p: 1598-159.

تسمح هذه القيمة المثالية للأسطورة بحلّ التّناقض الثّاني، تناقض الأسطورة والواقع، تناقضٌ تفاقم بانتشار الكلمة، منذ الوضعيّين وصولا إلى «رولان بارث»[1]. الصّورة الأسطورية التي ارتقت إلى رتبة نموذج، قادرة على العديد من التّشكّلات. بل إنّ مرجعية وراثية مماثلة، تشكّل -إن صحّ القول- بقاءَ الأسطورة. يوضّح «أندري جيد»، أو بالأحرى «ديدال» في قصّته الأخيرة، هذه النّقطة أمام «تيزه» الذي يندهش حين يصله خبرُ موتِ «إيكار»، بينما يراه أمامه حيّا يُرزق:

هنا، أخشى يا تيزه، أنّه ليس بإمكان فكرك أن يتبعني؛ على الرّغم من كونه إغريقيا، حاذقا، ومنفتحا على كلّ الحقائق، لأنّني أنا نفسي، وأعترف لك بذلك، احتجتُ إلى وقت طويل لكي أفهم وأتقبّل ذلك: كلّ من لا يستطيع الحكم على نفسه -بعد أن يزنها- بأنّها خفيفة، فهو ببساطة لا يعيش حياته. زمنيا، وعلى المستوى الإنساني، فإنّه يتطوّر ويكمل قَدره، ثمّ يموت. ولكنّ الزّمن نفسه غير موجود على مستوى آخر، المستوى الحقيقي، الخالد، حيث يُسجَّل كلُّ فعلِ ممثِّلٍ، حسب دلالته الخاصّة. كان إيكار - حتّى قبل مولده وسيبقى حتّى بعد موته-، صورةَ القلق الإنساني، وصورةَ البحث، وصورةَ ازدهار الشِّعر، التي يجسِّدها خلال حياته القصيرة. لقد أدّى دوره كما ينبغي؛ ولكنّه لا يتوقّف عند ذاته.

وهذا ما يحدث مع الأبطال. يدوم فعلهم، ويتكرّر في الشّعر، والفنون، ويصبح رمزا مستمرّا.[2]

---

1) Voir Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1957 ; et sur l'évolution du mot *Mythe* l'article de Mircea Eliade, Les mythes du monde moderne, dans *La Nouvelle revue Française*, 1er septembre 1953, p: 440sq.

2) André Gide, *Thésée*, 1946, rééd dans *Romans*, *récits et sortes*, *œuvres lyriques*, éd Y. Davet et J.J. Thierry, Gallimard, coll «Bibliothèque de la pléiade», 1958, p: 1536.

سيكون من المغالطة الاعتقـاد مـع «ألبـير كـامي **Albert camus**» بأنّـه كانـت للأسطورة حياة خارج تحوّلاتها المتتالية[1]. هي ثنائية قديمة للشّيء والفكرة، موروثـة عن الرّمزية أو عن أفلاطونية قديمة...

يقوم الكتاب هنا بدور الوسيط. إنّه أداة هـذا التّناسـخ. يبـدو «جيـد» في بدايـة «معاهدة نـرجس ***Le traité du Narcisse***» آسـفا لأنّ هـذه الكتـب حلّـت محـلّ الأسـاطير[2]. إنّـه يخلـق نزاعـا سـيّئا بينهـا. فـلا وجـود للــ«ميثـوس ***Mythos***» دون «اللّوغوس ***Logos***». والمدهش هو هذه الحيـاة التـي لا تتجـزّأ، والتـي تشـترك فيهـا الأسطورة والأثر الأدبي، لدرجة أنّه يمكـن للكاتـب الملتـزم أن يسـتمدّ مـن الأسـطورة نفسها قوّته المشرقـة: لنـذكر مـثلا «ذُبـابَ ***Mouches***» «سـارتر» التـي تكـون فيهـا الأوريستية القديمـة هـي الصّـورة المثاليـة لمُقـاوِمِ الاحـتلال الألمـاني سـنة 1942، لأنّ الكاتب لا يستثمر قدرة الأساطير على توجيه زملائه فحسب، ولكنّه يعتمد عليها إلى حدّ كبير أيضا. إنّه يشارك في سحرٍ يكون هو أوّل من خضع له. إنّـه يسـتجيب لنـداء متعالٍ للتّاريخ، في الوقت نفسه الذي يتفاعل فيه مع الحدث.

لكـلّ كاتـب أسـطورته. «فـاليري» و«نـرجس». «ريلـك» و«أورفيـوس». «كـامي» و«سـيزيف». اقـترح «جيـد» الـذي غـازل الكثـير مـن الأسـاطير الإغريقية قبل أن يتماهى مع «تيـزه» في قصّـته النّهائيـة، اسـمَ بروميثيـوس

---

1) Albert Camus, *Prométhée aux enfers*, dans *l'Eté*,Gallimard, 1954, rééd. Coll «Folio», p: 123, «Les mythes n'ont point de vie par eux-mêmes, ils attendent que nous les incarnions. Qu'un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte».

2) André Gide,*Traité du Narcisse*, Librairie de l'Art indépendant, 1892 ; repris dans *Romans*, éd. cit. p: 3, «Les Livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire ; quelques mythes d'abord suffisaient ; une religion tout entière y tenait. Les prêtres attentifs, penchés sur la profondeur des images, pénétraient lentement l'intime ses du hiéroglyphe. Puis on a voulu expliquer ; les livres ont amplifiés les mythes ; mais quelques mythes suffisaient.»

كـ«زعيم» للكُتّاب. حول هـذه النّقطـة، هـو لا يعـارض تـراث «اسـخيلوس»، بمـا أنّ بروميثيوس المقيّد يتباهى بكونه منح الـبشر «علـمَ الحـروف مجتمعـة، وذاكـرةَ كـلّ شيءٍ، والجهدَ الذي يولّد الفنون»[1]. أما بروميثيوس «جيـد» الـذي لم يُحكَـم تقييـدُه، فيبدأ حوارا مع النّادل -بعد أن تحرّر من قيـوده، وبعـد أن غـادر «القوقـاز»، ونـزل جادّة باريس المؤدّية مـن «مـادلين **Madeleine**» إلى الأوبـرا، وبعـد أن جلـس عـلى طاولة في مقهى أمام بوكٍ-:

- [...] سيّدي يعمل؟

- لا شيء، أجابه بروميثيوس

-آه! لا، لا، قال النّادل، مع ابتسامة هادئة. - بمجرّد النّظر، نرى جيّدا أنّ سـيّدي عمِل شيئا ما.

- مضى وقت طويل، تمتم بروميثيوس

- هذا سيّئ للغاية، هذا سيّئ للغايـة، كـرّر النّـادل، وعـلاوة عـلى ذلـك، لـيكن السّيّد مطمئنّا؛ حين أعرّف بالآخرين، فأنا أقدّم الأسـماء فقـط، إذا سُـمِح لي بـذلك طبعا، أمّا المهنة، فمطلقا لا أبوح بها - لنَرَ، لنَرَ: سيّدي عمِل...

- أعوادَ ثِقابٍ، تمتم برومثوس وقد احمرّت وجنتاه.

هيمن صمتٌ رهيب لبعض الوقت، وبعد أن فهم النّادل، بأنّه أخطـأ بإلحاحـه، وفهم بروميثيوس بأنّه أخطأ فـي الإجابة، قال بنبرة عزاء:

«وأخيرا! سيّدي لا تقم بذلك أبدا... كرّر النّادل. ولكن، إذن مـاذا؟ ينبغـي رغـم ذلك أن أسجّل شيئا ما، لا أستطيع أن أضع هكذا: بروميثيوس، وفقط، للسّيد مهنـة صغيرة، اختصاص ما... وأخيرا، ما الذي يجيد السّيّد فعله؟

---

1) Eschyle, *Prométhée enchaîné*, v. 459- 461, éd. cit. p: 177.

- لا شيء، كرّر بروميثيوس،

- إذن لنضع، أديب [..]»(1)

بالنّسبة إلى الأديب الذي لا يعمل شيئا، سيختار «سارتر» بالتّأكيد زعيما أسطوريا آخر، ليكن «أريال **Ariel***» مثلا. يعاني «سارتر» وهو يستحضر «غواية اللاّمسؤولية» التي عرفها «كلّ الكتّاب ذوي الأصل البرجوازي» بدءً بـ«جيد»، أو على الأقلّ «جيد» القديم الذي لم يكن ملتزما، من «تأنيب الضّمير» الذي يكابده الأديب المنعزل في مهنته، في مكتبه، في حالاته العاطفية، وفي تنميق أسلوبه:

كان الشّاعر قديما، يعتقد بأنّه نبيّ، فقد كان مشرّفا؛ بعد ذلك، أصبح منبوذا ورجيما، وكان يمكن تقبّل ذلك. ولكنّه اليوم سقط في صفّ المختصّين، وليس ذلك دون بعض القلق من أن تُذكر حِرفة «أديب» بعد اسمه، في سجلاّت الفندق. أديب: كم هي مقرفة كتابة هذا الجمع من الكلمات في حدّ ذاتها؛ نذكر «أريالا» ما، أو كاهنةً ما، أو طفلا رهيبا، وأيضا مهووسا غير مؤذ يمتُّ بصلة لرافعي الأثقال أو جامعي القطع النّقدية(2).

---

1) André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, Mercure de France, 1899 ; repris dans *Romans*, éd. cit. p: 306-307.

* أريال: إحدى الشّخصيّات الخيّرة في مسرحية «العاصفة» لشكسبير. إنّه روح تلتزم بخدمة بروسبيرو **Prospero**، التي حرّرها من أسرِ سيكوراكس **Sycorax**، السّاحرة التي عاشت من قبل على هذه الجزيرة. وتماما مثلما فعل «باك **Puck**» في «حلم ليلة صيفية **Le songe d'une nuit d'été**»، يسحر الشخصيات الأخرى بأغانيه.

اسمه تحويل لكلمة «هواء **air**». وقد مُنح هذا الاسم لعدد من الأرواح في العديد من الأعمال الأدبية، بما في ذلك البابا الكسندر في خصلة الشّعر المسروقة (اغتصاب القفل). (المترجِمة).

2) Jean- Paul Sartre, «Présentation des *Temps modernes*», 1er octobre 1945 ; repris dans *Situations II*, Gallimard, 1948, p: 10, Le passage contient une allusion transparente à Jean Cocteau.

بالنّسبة إلى «سارتر»، يرفض أن يكون كاتبا -كاهنا، أو كاتبا- أريالا، إنّه يـرفض أن يتلاعـب بـالكلمات مـثلما يتلاعـب رافـع الأثقـال بأثقالـه، أو أن يـداعبها دون أن يستخدمها مثل جامع القطـع النّقديـة الـذي يـداعب قطعـه النّقديـة التـي لم تعـد متداولة:

لا نريد أن نخجل من الكتابة، وليست لـدينا الرّغبـة فـي أن نتحـدّث دون أن نقول شيئا. هل نتمنّى فـي مكان آخر، بألاّ نتوصّل إلى ذلك: لا أحد يسـتطيع بلـوغ ذلك. لكلّ مكتوب معنى، حتّى وإن كان هذا المعنى بعيدا جـدّا عـن ذلـك المعنـى الذي حلُم الكاتب بأن يضعه فيه. فالكاتب ليس كاهنـا ولا أريـالا: إنّـه «متـورّط»، مهما يفعل، ومسجّل، ومتّهم، إلى غاية تقاعده البعيد[1].

هل نكـون برومثيـوس إذن؟ هـذه الصّـورة الأسـطورية ليسـت غائبـة عـن عمـل «سـارتر». كتـب سـنة 1929، مسرحيـة مـن فصـل واحـد، بعنـوان «إيبيميثيـوس *Epiméthée*»* حيـث يقابـل إيبيميثيـوس المهـرّج برومثيـوسَ المهنـدس. صـحيح أنّ «المهندس» في ذلك الوقت، إذا صدّقنا «سيمون دو بوفـوار **Simone de Beauvoir**»، يمثّل بالنّسبة إليه، كما بالنّسبة إليها «الخصمَ المفضّل» الذي «يحبس الحياة في الحديـد والإسمنت» الذي «يمضي قُدُما إلى الأمام، أعمى، متبلّدَ الشّعور، واثقا مـن نفسـه ثقتـه بمعادلاته وآخذا الوسيلة بلا رحمة على أنّها غايـاتٌ»[2]. ولكـن سـواء أرادا ذلـك أم لا - وتعـترف «سـيمون دو بوفـوار» بـأنّهما كانـا يعـبران إذن مرحلـة جماليـاتٍ

---

1) *Ibid*,p: 12.

* إيبيميثيوس **Epiméthée**: في الأساطير اليونانية، أحد الجبابرة، ابن جابيت وتيمـيس (أو كليمان)، شقيق أطلس وبرومثيوس.(المترجِمة)

2) Simone de Beauvoir, *La force de l'age*, Gallimard, 1960, rééd. Coll. «Folio», p: 39.

باريسية*-، فإنّ بروميثيوس هو صورة الإنسان الذي يتصدّى للواقع، ويتعارض مع أخيه الطّائش[1]. من هنا، هو البطل القديم الذي يمكنه أن يكون صورةَ الإنسان الحديث. وقبل أن يصبح نموذج الكاتب الملتزم، سيكون على الأقلّ نموذج الإنسان الملتزم في الوجود، والذي لا يسعى إلى أن يتخلّى عنه، حتّى وإن كان ينوي استكشافه، ولم لا استغلاله.

بدلا من «سارتر»، فإنّه من الأنسب لـ«كامي» هنا، أن يرجع إلى مقالته حول «بروميثيوس في العالَم السّفلي ***Prométhée aux enfers***»: «ماذا يعني بروميثيوس لإنسان اليوم؟» -يتساءل «كامي»-، ويقدّم إجابة حذِرة: «يمكننا القول دون شك، بأنّ هذا الثّائر ضدّ الآلهة هو نموذج الإنسان المعاصر، وبأنّ هذا الاحتجاج المرفوع منذ آلاف السّنين[2] في صحارى «سيثي»، سينتهي اليوم في اضطراب تاريخيٍّ ليس له مثيل»[3]. لم يكن بروميثيوس بالنّسبة إلى «سارتر» و«سيمون دو بوفوار» سوى صورة للفنّي الذي استعبد البشرية. أمّا بالنّسبة إلى «كامي»، فإنّ ما يميّز بروميثيوس على العكس، «هو أنّه لا يمكنه فصل الآلة عن الفنّ»، ذلك أنّه «يعتقد بأنّه يمكننا أن نحرّر الأجساد والأرواح في الوقت ذاته». بالتّأكيد، اختار الإنسان المعاصر الواقع، والتّاريخ (سيقول «سارتر» بالأحرى: التّاريخية)، مثل بروميثيوس، ولكنّه خان بروميثيوس، وذلك حين جعل نفسه عبدا للواقع، بدلا من استعباده للواقع:

* نسبة إلى الكاتب الفرنسي «موريس باريس **1923 -1862**) .**Maurice Barrès**»). (المترجِمة).

1) Carl Spitteler avait eu tendance à inverser les deux figures.

2) Camus substitue une fois de plus le temps de l'histoire à l'intemporalité du mythe.

3) *Prométhée aux Enfers*, dans l'Eté, éd. cit. p: 119.

ومع ذلك، اختار إنسانُ اليوم التّاريخ، ولا يستطيع ولا ينبغي له أن يـدير ظهـره. ولكن بدلا من استعباده، فإنّه يرضى كلّ يوم أكثر فأكثر بأنّه عبد له. هـا هنـا يخـون بروميثيوس، هذا الابن «ذو الأفكار الجريئة والقلب المرهف». إنّه هنا يعود إلى بؤس البشر الذين أراد بروميثيوس إنقاذهم[1].

كما أنّ البطل الأسطوري يوجّه مرّة أخرى، دعوة إلى البشرية المعاصرة لكي تتحرّر من كلّ استلاب، اسـتلاب الآلهـة، واسـتلاب الإنسـان للإنسـان. أسـطورة بروميثيـوس موجودة هنا لكي تذكّرنا بأنّنا «لا نخدم الإنسان إن لم نخدمه بكلّه»:

في قلب التّاريخ الأكثر ظلاما، سيبقي رجال بروميثيـوس، دون أن يوقفـوا مهنـتهم الصّعبة، أعينهم على الأرض، وعلى العشب الذي لا يكـلّ. يحـتفظ البطـل المقيّـد في الصّاعقة والرّعد الإلهي بإيمانه وحده بالإنسان. هكذا هو أكـثر صـلابةً مـن صـخرته، وأكثر صبرا من نسره[2].

يظهر بروميثيوس -وهو يحتجّ أمام الآلهة لصالح الإنسان، وهو يحتجّ أمام الـبشر بسبب سوء استعمالهم لعطاياه-، كنوع من الاحتجاج العالمي. ليس من الغريـب في مثل هذه الظّروف، أن أصبح صورة «الشّاعر الملعون»...

نعـرف بيـانَ «أرتـور رامبـو» الشّـهير في ثـاني الرّسـائل المسـمّاة «العـرّاف ***Le Voyant***»، الموجّهة إلى «بول دوموني **Paul Demeney**» يوم 15 ماي 1871:

إذن، الشّاعر سارقُ نارٍ حقّا[3].

---

1) *Ibid*, p: 122.

2) *Ibid*, p: 124.

3) Arthur Rimbaud , *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p: 252.

ليس هناك مثال دون شكّ، أفضل من تعريف كاتب ما -إن لم يكن بصورة بروميثيوس-، فعلى الأقلّ بإحدى صوره الأسطورية. بعد أن دخل الأولمب سرّا، بفضل مساعي «أثينا» الحميدة، فقد أشعل بروميثيوس -كما قلنا- شعلةً من عربة نارِ الإله الشّمس، واقتلع منها قطعة من الجمرة المتوهّجة، ومرّرها في جذع شمرٍ عملاق أجوف ووهبها للبشر[1]. لن ندخل في تفاصيل هذه الخرافة والمجادلات التي أثارها ارتباطُ اسم بروميثيوس بالاسم السّنسكريتي ***Pramatha*** خاصّة عند جماعة الأساطيريّين. «عجلة النّار» بمعنى العصا الدّوّارة التي نشعل بها النّار[2]. إنّنا نتمسّك بشكل أقلّ هنا بأصالة هذه الصّورة الأسطورية ممّا نتمسّك بالبحث عن دلالتها الدّقيقة عند كاتبٍ ما.

ومع ذلك، في حالة «رامبو»، تبقى هذه الدّلالة غامضة، لأسباب عدّة تقود كلّها إلى التّراوح الأساسي بين الالتزام واللاّ التزام.

الغموض الأوّل غموض الموهبة والقرض. سيظهر -ربّما- على ضوء اختبار المصادر. ودون أن نفرط في مسايرة «إتيامبل» الذي سيجعل عن طيب خاطر من «رامبو» الأوّل مجرّد مقلّد للبرناسيّين، علينا أن نقرّ بأنّ صورة الشّاعر سارِقِ النّار هي صورة مبتذَلة (**cliché**) في ذلك العصر. لكي نقتنع بذلك، يكفي أن نعيد قراءة ديوان «السّهام الذّهبية ***Les Flèches d'or***» الذي نشره «ألبير غلاتيني **Albert Glatigny**» سنة 1864، ذلك الكاتب

1) Voir Robert Graves, *Greek Myths*, London, Cassell, 1958 ; trad. Franç. Par Mounier Hafez, Fayard, 1967, p: 121-122.

2) cette étymologie, proposée par Adalbert Kuhn et par Curtius, est aujourd'hui très critiquée. Voir Jean- Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, 1971, t.II, p: 5 ; il rappelle que c'est Hermès qui, dans l'Hymne homérique, nous est présenté comme ayant le premier découvert les moyens de faire jaillir la flamme.

الذي كان يثير إعجاب «رامبو» منذ أن كان طالبا. في القصيدة الاستهلالية المهداة إلى «تيوفيل غوتييه» تعرب متطلّبات الحورية عن نفسها هكذا:

بما أنّها شابّة وقويّة، فإنّها تريد عندما نحبّها،
القوّة والشّباب في قلب عشّاقها،
وتبصق ازدراءها على الوجه الشّاحب
وجه ذاك الذي لم يسرق في البداية،
حتّى عمق السّماء نفسها،
النّار فوق المذابح المدخِّنه[1]

كيف تتمّ سرقة النّار هذه؟ تتمّة القصيدة ليست دقيقة كثيرا حول هذه النّقطة: علينا أن «نجتاز الصّعاب»، و«أن نشقّ [...] طرُقا جديدة».

نحسّ بحاجات القافية، فنفكّر بأنّ نموذج هذه البطولة الشّعرية هو «تيوفيل غوتييه»، الذي أهدى هذه المقطوعة، ونتصوّر بسهولة بأنّ الأمر يتعلّق بمجرّد معركة لمُدّعٍ للفنّ والجمال.

يمكن أن نحصر التّقارب أكثر بين «رامبو» و«غلاتينيي» بالرّجوع دائما إلى الدّيوان نفسه، إلى «***Stabat Mater***»*. يفرض هذا التّقارب نفسَه أكثر ممّا يفرضها في الرّسالة الأخرى من «العرّاف» -تلك التي وجّهها «رامبو» إلى «جورج إزمبارد **Georges Izambard**» يوم 13 ماي 1871-، حيث نقرأ: «تقف الأم مكلومة على الرّغم من أنّ لها ابنا تعتمد عليه»[2]. ليست

---

1) je cite ce recueil d'après l'édition Lemerre des *Poésies complètes* d'Albert Gratigny, s. d ; p: 88.

* ***Stabat Mater***: عمل موسيقي دينيّ، وضعه **Giovanni Battista Pergolsi (1710-1736)**، يرتكز على نصّ طقوسي من القرن الثّامن عشر، يمجّد عذابات مريم القدّيسة. (المترجِمة).

2) Rimbaud, *Œuvres complètes*, éd. cit. p: 248.

الأمّ المتألّمة التي تنتحب -عند «غلاتييني»- على احتضار ابنها، سوى الحورية التي تبكي على عذابات الشّاعر - بروميثيوس الذي:

[..] لكي يهب الازدهار لأناشيده الأسيره
المتدفّقة بالحب
[..] يعرض بجرأة لحمه المفعم بالحياة
لمخالب النّسر[1]

لا بدّ من المعاناة للوصول إلى الإبداع الشّعري: ليست الفكرة التي استهلكها «موسي **Musset**»، مفاجئة. ولكن هل يُختزل الحدث إلى هذه المعاناة؟ هل ستكون صورة بروميثيوس المقيّد، بديلا لصورة بروميثيوس سارق النّار؟ ليس تماما: رغم آثار الرّومنسية، فإنّ الأمر يتعلّق ببروميثيوسٍ برناسيٍّ. سقطت القيثارة -العاجزة عن تجنّب خطر الاقتتال الأخوي بين البشر-، بين يديْ الجلاّد، وأصبحت أداة للحركة السّياسية: ومنه يأس الحورية:

ولكن يا للخجل! سقطت القيثارة نفسها
بين أيدي الشّاتمين،
ولم تقولوا شيئا حين سرقوها
أيّها الجبناء! المناضلون المزيّفون!
أوتارها التي كانت تهتزّ تحت ريح المدائح،
في السّموات الممتلئة بالنّجوم،
تكرّر جوقةً مخجِلة تجري في المستنقعات
غير مكمّمه!

---

1) Albert Glatigny, éd. cit. p: 124.

هكذا، يسقط السّيفُ الحرّ العفيف البريء،

في الصِّراع، ومقاومة الأبطال

أمام قوّة الخائن، وينتهي عمله

في عمل الجلاّدين[1]

ينهض الشّاعر-بروميثيوس لمواساة الحورية، وينجح في ذلك. ولكنّه يتمكّن من ذلك بتجريد الشّعر من الالتزام، واقتلاعه في الوقت نفسه من الفعل ومن هذا الشّكل المتحوّل من الفعل الذي هو العذاب الرّومنسي. إذا كان هناك صراع يقوم به الشّاعر، فسيكون الصّراع الذي يرتكبه ضدّ المجتمع بتحوّله عنه:

بعضهم يغنّي محبوبته ويصف شعرها

الذي يشبه الحصاد

وعينيها الشّفّافتين الهادئتيْن وقوامها

مع الشُّجيْرات الخُضر

وبعضهم، يتيه عبر الحقول

مأخوذا بصفاء الفجر الحيّ

والغابة والكهف يثملان بأناشيده

مع الصّدى الرّنّان.

ثمّ،

تذوب أصواتها كلّها، في صوت واحد، وتقول

---

1) *Ibid*, p: 125, Le jeu de mots muse / démuselé est certainement involontaire!

لابنة الآلهه:

«الذّئاب وأشرار العالَم تسخر منّا،

آهٍ، يا أمّي، هذا جيّد!

الماء الصّافي ينبغي أن يبقى في صفائه البِلّوري

ليبقى نقيا

ولا نحتاج إلاّ إلى أُذنٍ مغفّله

لإيقاعاتنا الذّهبية الجميله»[1]

إنّه مجرّد انطواء على النّبات، كما قال «ألبير كامي»[2]

لم أتوقّف عند «غلاتينيي» إلاّ لكي أعود إلى الرّسالة الأولى «العرّاف»، رسالة 13 ماي. أعتبر بيان «سوزان برنار **Suzane Bernard**» كخطإٍ محتمَل، تكون «الأمّ الحزينة» حسبه، هي السّيّدة «رامبو» المولودة «كويف **Cuif**»[3]. الإشارة إلى «غلاتينيي» شفّافة، والشّرح إذن غيره تماما. تعلّم «رامبو» من أستاذه «إيزمبارد **Izambard**»، مبدأ: «إنّنا ندين للمجتمع» الذي يطبّقه هو نفسه في الاتّجاه المناسب - بمعنى بالتّعليم. يدّعي «رامبو» نفسه أنّه طبّقه، ولكن بتداوله في الاتّجاه الخاطئ. إنّه يشجّع رذائل المجتمع مستفيدا منها:

أنا أيضا، أتبع المبدأ: إنّني أستغلّ المجتمع بلؤم؛ إنّني أنبش عن أغبياء الكلّية القدامى: كلّ ما استطعتُ أن أبدعه من الغباء، ومن القذارة، ومن السّيء، فعلا وكلاما أهبه لهم: إنّهم

---

1) *Ibid*, p: 126-127.

2) *Prométhée aux Enfers* (*L'Eté, éd. cit. p*: *124*): «S'il a faim de pain et de bruyère, et s'il est vrai que le pain est nécessaire, apprenons à présenter le souvenir de la bruyère.»

3) Dans son édition des *Œuvres* de Rimbaud, Garnier, 1960, p: 545, n.3.

يدفعون لي فـي البيرة وفـي الفتيات[1]. الأمّ تقف مكلومة، فــي حـين أنّهـا تعتمـد على ابن[2].

إنّه مستسلم للمجتمع. والحورية تعـاني مـن ذلـك. ولكـن هـذا الهجـران، عـلى خلاف هجران «إيزمبارد»، هـو ازدراء. إذ أنّ الشّـعر يقحـم ازدراء الآخـرين ويمـدّده نحو الذّات، لكي يعرف روحه ويثقّفها. وهكـذا، يسـتعيد النّذالـة -إذا جـاز القـول-، وهي أداة هـذه المعرفـة وهـذا التّحـوّل الـذّاتي. أن نلتـزم في نظـر الآخـرين، هـو في الحقيقة ألاّ نلتزم كي لا نكون إلاّ ذاتنا نحن. سنحاول بأن نسـتعيد، ولكـن بـالطّبع في سياق آخر، صيغة «مونتاني»: أن نعير أنفسنا للآخرين كي لا نهب أنفسنا إلاّ إلينا.

الغموض الثّاني، في رسائل «العرّاف»، هـي رسـائل الحـاضر والمسـتقبل. سـأحاول هذه المرّة بأن أوضّحه على ضوء الوضع التّاريخي. في تـاريخ رسـالتيْن: 13 مـاي و15 مـاي 1871، انتفاضـة بـاريس في أوجهـا. أ هــو حقّـا الوقـت، لرامبـو الكـوميني **communard**[*] (مثلما اعتقد بعضهم)، لرامبو الملتـزم سياسـيا، لـكي يختـار الحـزب المتطفّل والمنطوي على ذاته؟ نصّ الرّسـالة الموجّهـة إلى «إيزمبـارد» غـامض في هـذا الصّدد لدرجة أنّ «أنطوان آدام **Antoine Adam**» تحدّث عن خطإ في التّعبير[3]:

سأكون عاملا، إنّها الفكرة التـي تشـغلني، حـين يـدفعني الغضـب المجنـون إلى حرب باريس- حيث لا يزال الكثير من العمّال يموتون رغـم ذلـك، بيـنما أنـا أكتـب إليكم! أن أعمل الآن، أبدا، أبدا؛ أنا فـي إضراب[4].

---

1) C’est –à-dire, rappelons – le, en chopines.

2) Rimbaud, éd. A. Adam, p: 248.

* هو شخص تمّ تعيينه كذلك، نظرا لمساهماته في انتفاضة «باريس» سنة 1871.

3) Ed. cit. p: 1074, n.5.

4) Ed. cit. p: 248.

إغراء التزام الجندي أو الثّوري يُمارس عليه، فليكن؛ ولكنّه يدفعه، لأنّه يدفع الآن كلّ عمل. إنّه يدين قبل كلّ شيء لنفسه هو. ولكنّه يصدّها الآن فحسب. «أن أعمل الآن، أبدا أبدا» ليس معناه «ألاّ أعمل أبدا». بل على العكس، أن يدّخر نفسه للمستقبل. ينبغي الاحتراس للمستقبل («سأكون عاملا» التي سنحوّلها بسهولة إلى شرط. لا يرفض «رامبو» وهو يرمي تعليمية الشّعر للمشاعر الجميلة (ما يدعوه «الشّعر الذّاتي»، شعرا يجعل «الحركة ذات إيقاع»[1]. على العكس تماما! إنّه النّموذج المفقود للشّعر الإغريقي الذي دعت رسالة 15 ماي إلى استعادته، وما دعته رسالة 13 ماي «الشّعر الموضوعي»[2].

سيكون هذا المستقبل مادّيا، أنتم ترون ذلك - دائما ممتلئا بالأعداد وبالانسجام، ستكون هذه القصائد مؤلّفة لكي تبقى، - في العمق ستكون مرّة أخرى، شيئا من الشّعر الإغريقي.

سيكون للفنّ الخالد وظائفه، فكما أنّ الشّعراء مواطنون، فإنّ الشّعر لا يعطي الحركة إيقاعا، إنّها تأتي في المقدّمة[3].

وصفوة القول أنّ فعل الشّاعر هذا، وهذا العمل، وهذا الإسهام في التّطوّر لا يزال هدفا مستقبليا.

يُحتمل أن يكون الغموض الثّالث، الأكثر إزعاجا. ينبغي أن نحمّل «فرلين **Verlaine**»[4] إذن، مسؤوليةَ التّسمية المزعجة «الشّاعر الملعون»، كما نحمّلها لـ«رامبو» أيضا، بما أنّه كتب إلى «بول دوموني **Paul Demeny**»: **يجعل الشّاعر نفسه عرّافا بتعطيل كلّ الحواس مطوّلا، وبشكلٍ واسع،**

---

1) *Ibid*, p: 250.

2) *Ibid*, *p*: *248*.

3) *Ibid*, *p*: *252*.

4) Qui présenta Rimbaud dans la première série de ses *Poètes maudits* (1884).

وعقلاني. إنّه يبحث بنفسه، عن كلّ أشكال الحب، والعذاب، والجنون؛ إنّه يستهلك في ذاته كلّ السّموم كي لا يحتفظ منها بغير الجواهر. تعذيب لا يوصف يكون فيه بحاجة إلى كلّ الإيمان، إلى كلّ قوّة فوق بشرية، حيث يصبح بين الجميع المريضَ الأكبر، والمجرمَ الأكبر، والملعون الأكبر - والعالِم الأعظم![1].

يحذّرنا «سارتر» -وكان محقّا في ذلك-، من الخلط بين «الشّاعر الملعون»، و«الكاتب الملتزم». فالشّاعر «الملعون» -كما كتب-، «بعيد عن واقعه، غريب عن عصره، مغترب عن وطنه». اختار الصّعلوك التّباهي بالتطفّل أسلوبا للحياة. والواقع، أنّه ليس للكوميديا التي يؤدّيها أيّ هدف: «فيكون بذلك دمجُه في مجتمع رمزيّ أشبهَ بصورة أرسطوقراطية من النّظام القديم». إنّه لا يصلح لشيء، مثل المتملّقِ في حاشية النّظام القديم، ويريد فوق ذلك أن يدمّر كلّ شيء، «إنّه يريد أن يدوس العمل المنفعي بقدميْه، وأن يكسر، وأن يحرق، وأن يفسد، وأن يقلّد وقاحة الأسياد الذين كانوا يدوسون سنابلَ القمحِ النّاضجِ أثناء رحلات صيدهم»[2]. فهل هو بروميثيوس؟ إطلاقا؛ هو على الأكثر «أريال الرّأسمالي»[3]. هل سيحفظ ذلك معنى أن نكون «سارقَ نارٍ» حين «تذوب الأحداث فوقنا مثل اللّصوص»؟[4] كلاّ، وقد قالها «سارتر» بقوّة: «الآداب الجميلة ليست رسائل نُبلٍ»؛ و«أفضل وسيلة لأن ننخدع بعصرنا، هو أن نُدير له ظهرنا أو أن ندّعي بأنّنا نترفّع فوقه». إنّنا لا نتجاوز عصرنا، بالهروب منه، ولكن «بأن نُخضعه لكي نغيّره، بمعنى أن نتجاوزه

1) Ed. cit. p: 251.

2) Jean-Paul Sartre, Qu'est ce que la littérature, dans *Les Temps modernes* , 1947 ; repris dans *Situations II*, éd. cit. p: 169-170.

3) *Ibid*, *p*: *229.*

4) *Ibid*, *p*: *253-254*

نحو المستقبل الأكثر قربا»، وتلك هي الوسيلة الوحيدة لكي نتوصّل إلى «أدب عـالميٍّ ملموس»[1].

الغريب في رسالة «رامبو» إلى «بول دو موني»، هو - بالتّحديد- أنّه تحت البقايـا الأسطورية، (التي تربط «رامبو» - رغم أنفه-، بمفاهيم أدبية يرفضها «أدب العـذاب الرّومنسي، الأدب التّعليمي») يهتزّ هذا النّداء للمستقبل. والغريب، هو أنّ أسـطورة وحدة الكاتب، لا تُقصي الإحساس بمسؤولية أمام الجماعة البشرية:

فالشّاعر إذن سارقُ نارٍ فعلا.

إنّـه مكلّـف بالإنسـانية، وبالحيوانـات أيضـا؛ وعليـه أن يُشـعِر، وأن يجـسّ، وأن يستمع إلى اختراعاته؛ إذا كان لما يحضره من هناك، شكلٌ، فإنّه يمنح شكلا؛ وإذا كـان دون شكل، فإنّه يمنح اللاّشكل. أن نجد لغة [...][2]

كيـف لمصـالحة مماثلـة أن تكـون ممكنـة؟ يعتقـد «رامبـو» -بدراسـة روحـه وبتحويلها-، بأنّه قادر على أن يكشف للآخرين ولنفسه الشّرارةَ المخفية في الإنسـان، وبأنّه قادر على تحويل الإنسان. سيأخذ اكتشـافُه الشّـخصي «الأنـا هـو آخـر» قيمـةً عامّة. ففي هذا المعنى وحده، يستطيع الشّاعر غير السّعيد -بالسّير نحو التّطوّر-، أن يصـبح «مضـاعِفا للتطـوّر». أن نسرق النّـار، هـو أن نعيـد للإنسـان هـذه الشّرارة المجهولة، هذه القدرة على التّحوّل التي لا ترجع إلى أيّ تعالٍ، ولكنّها توجد فيه هـو ذاته. لهذا كان بروميثيوس شاعرا بالضّرورة...

لعبارة «سارق النّار» -مثل الكثير من عبارات «رامبو»-، معانٍ متعدّدة. بالفصـل بينها، قد نتمكّن من تمييز مهمّة الكاتب- بروميثيوس وتوضيح الصّورة المثالية للأديب الملتزم.

---

1) ***Ibid*, *p*: *257*.**

2) **Lettres du 15 mai 1871, éd. cit. p: 252.**

أن نسرق النّار، هو أوّلا أن نعرف، وأن نجعل الآخـرين يعرفـون؛ وأن نمـدّ الـبشر بنورٍ مُنع عـنهم في الأصـل والـذي نسـتنتج رغـم ذلـك بأنّـه كـان مـن حقّهـم. يلـحّ بروموثوس «اسخيلوس»، على هذا الأخير، وهو يحصي حسناته:

جعلتُ أولئك الذين كانوا مجرّد أطفالٍ، كائناتٍ حكيمة، ممهورة بالأفكار[1].

وهنا نذكر تعريف «سارتر» لمهمّة الكاتب:

اختار الكاتب أن يكشف العـالَم، وأن يكشـف الإنسـان عـلى وجـه الخصـوص لبقية البشر، لكي يتحمّل هـؤلاء هكـذا، مسـؤوليتهم الكاملـة فـي مواجهـة الشّيء المكشوف[2].

يبقى المثالي كذلك أدبَ تنويرٍ بالمعنى الكامل للكلمة. وليس مـن المـدهش بـأن يربط «سارتر» في كتابـه «وضـع الكاتـب ***Situation de l'écrivain***» لسـنة 1947، مهمّة «النّقد الكامل» التي يعهد بهـا إلى كاتـب اليـوم والتـي «تُلـزم الإنسـان كلّـه» بمهمّة فلاسفةِ القرن الثّـامن عشر[3] - مهمّـة برومثيـوس (في صـيغة الجمـع) الـذين يجهلون أنفسهم، والذين لا يجهلون أنفسهم أحيانا مثل «غوته».

في سياقٍ برومثيوسيٍّ خـالص، مـثلما هـو الشّـأن في «برومثيـوس الـذي لم يُحكَـم قيده» لـ«جيد»، تصبح النّـار التـي منحهـا البطـل للـبشر رمـزَ الـوعي. حـين يقـدّم برومثيوس خطابا أمام جمهور قاعةِ الأقمار الجديدة، فهو يعـبّر عـن نفسـه بوضـوح كبير حول هذه النّقطة:

---

1) ***Prométhée enchaîné* ,*V*.442-444 ; éd. cit. p: 176.**

2) ***Situations II*, p: 74.**

3) ***Ibid*, *p*: *310*.**

أيّها السّادة، لقد اهتممتُ بالبشر أكثر ممّا قلتُ بكثير. أيّها السّادة، فعلتُ الكثير من أجلهم. أيّها السّادة لقد أحببتُ البشر بولعٍ، وبشغف، وبإفراط.

وقد فعلتُ الكثير من أجلهم لدرجة أن أقول بأنّني خلقتهم هم أنفسهم؛ فهل كانوا شيئا يُذكر قبل ذلك؟ لقد كانوا، -ولكنّهم لم يكونوا واعين بوجودهم- كان هذا الوعي مثل النّار لإضاءتهم، أيّها السّادة، بكلّ حبّي لهم، فعلتُ ذلك[1].

تنوير الإنسان، تنويرٌ له حول وضعه أيضا -هو وضع يُعتبر منذ البداية غيرَ ملائم-. ومن هنا جاءت سمة المطالبة في الأدب البرومثيوسي. يذكّر بروميثيوس «اسخيلوس»، كيف حاول في مواجهة الآلهة الذين يتقاسمون العالَم، بأن يدافع عن حصّة البشر، المنسيّين[2]. ومن هنا أيضا، علينا أن نحاول إجراء مقاربة مع «سارتر»:

لو منحوني هذا العالَم بشروره، فليس لكي أفكّر فيها ببرودة، بل لكي أحرّكها بنقمتي ولكي أكشفها وأخلقها بطبيعتها الظّالمة، بمعنى الإساءة التي ينبغي محوُها[3].

هكذا، يُفسَّر الخلط، لبعض وجهات النّظر المؤْسفة بين الأدب الملتزم وأدب المعارضة. حين يستخدم الكاتب الكلمات كسلاح، كـ«مسدّسات محشوّة»[4]. ينبغي أن نذكر هنا مجاهرتيْن يقينيّتيْن. إحداهما لـ«جيد»: «لا يمكن إنقاذ العالَم -إن كان ذلك ممكنا- إلاّ من طرف المتمرّدين»[5]. والأخرى

---

1) ***Romans, éd. cit. p: 324.***

2) *Prométhée enchaîné*, v. 228- 232 ; éd. cit. p: 169: «Aussitôt assis sur le trône paternel, sans retard, [Zeus] répartit les divers privilèges entre les divers dieux, et commence à fixer les rangs dans son empire, Mais aux malheureux mortels, pas un instant il ne songea.»

3) *Situation II*, p: 111.

4) l'expression est de Brice Parain, cité *Ibid*, *p*: *31*.

5) *Journal*, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, 1954, p: 296.

لـ«كامي»: «الفنّان الملتزم الوحيد هو ذاك الذي، دون أن يرفض شيئا من المعركة، يرفض على الأقلّ أن يلحق بالجيوش النّظامية، أودّ أن أقول أن يكون قنّاصا»[1].

أصبح بروميثيوس في سعيه إلى تغيير الإنسان، منافسًا للخالق، ومعارضًا لمن يجهد نفسه لإبقائه كما هو، والذي ينبغي أن ندعوه المحافظ. يمكننا العودة مرّة أخرى إلى «بروميثيوس المقيّد» لإسخيلوس. حيث دمّرت الآلهةُ البشريةَ فعلا أربع مرّات. وكان زوس يستعدّ لممارسة هذه الإبادة الجماعية للمرّة الخامسة حين تدخّل بروميثيوس لصالح البشر:

[...] لم يفكّر، ولو للحظة في الفانين التّعساء. لقد كان على العكس، يريد أن يفني سلالتهم، لكي يخلق سلالة جديدة. لا شيء يعارض هذا المشروع إلاّ أنا وحدي امتلكتُ هذه الجرأة؛ وحرّرتُ البشر وعملتُ على ألاّ ينزلوا إلى الجحيم وألاّ يُسحقوا فيه[2].

قد تكون هذه الحرّية التي وهبها بروميثيوس للإنسان -والتي غزا بها «أوريست **Oreste**» الإلهَ «جوبيتر»، في «الذّباب» لـ«سارتر»-، دلالةً جديدة للنّار. هي النّار المحرِّرة التي فجّرت في الإنسان الإمكانيات التي كانت مكبوتة حتّى ذلك الحين. وهي مشروع الرّأس الذّهبية لـ«كلوديل»، هذا البروميثيوس الجدير بأن يجعل النّار الإنسانية تنبجس:

النّار التي تبدّد البرد، النّار
تندلع وأنتم تعتزّون بها،
نعم، وكذلك، لتنمُ النّار في الغابات والحجاره،
إذا كانت الفكرة الخالدة هي التي

---

1) *Discours de Suède.*

2) *Prométhée enchaîné*, v. 231-236 ; éd. cit. p: 169.

تحرّك هذا الجسد الفاني،

كيف، ولماذا، لا تسود

مثل ابتسامة لا تُقهر؟[1]

أن يُكشف للإنسان الجزء الإلهي الكامن فيه، هو -إن صحّ القول- إضرام النّار في الإنسانية:

كلّكم عزيز عليّ؛ ليس منكم واحد، حقير، لا أرغب في أن أتّخذه مثل الهواء المتموّج[2]

وإذا شئنا، سيتعلّق الأمر بأن نجعل من الإنسان إلها:

يا لهذا العالَم المملّ! الإنسان مثل جنين بين المخاط،

يعاقَب على غبائه.

بعضهم يعيش ويراوغ لأجل طعامه، ونومه، ومتعته، ونصيبه من التّعاسة، وشفاهه محلاّة من الأوانس، وأعمال الأبوية، ولكن الآخر، سيحصل على نصيبه من الوصايا مثل إله[3].

ليس هذا الإله الذي له نصيبه من الوصايا سوى الرّأس الذّهبية نفسه، إذ كان خطؤه وسبب فشله في النّهاية، هو بالتّحديد أنّه اعتبر نفسه إلها، ناسيا بأنّه كان «ترابا ورمادا». لم ينجح في أن يتحوّل هو نفسه، وأن يحفظ النّار في ذاته؛ ولم ينجح أيضا في تحويل البشر، وفي أن يضرم فيهم النار، لأنّه أوذي حتّى الموت بسبب جبن جنوده. هكذا هو دون شكّ، الإخفاق الأوّل الذي دُفِع إليه بروميثيوس. لكي يصل إلى نهاية مهمّته، كان ينبغي أن يعيد

---

1) *Tête d'Or*, première version, Librairie de l'Art indépendant, 1890 ; rééd. Dans *Théâtre* de Paul Claudel, éd. J. Madaule, et J. Petit, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1967, t. II, p: 94.

2) *Ibid*, *p*: *98*.

3) *Ibid*, *p*: *104*.

خلقَ البشرية، وأن يسرق الجذوة الأولى، أن يصبح الخالقَ الجديد. كان بروميثيوس في «صحن الكنيسة *Nef*» لـ«إيليمير بورخيس **Elimir Bourges**» قد حدّد لنفسه هذه المهمّة:

مثلما يعيد صانع الفخار تشكيل كأس من الطّين، ويضع عليه ختما، هكذا سأعيد خلقَ عالَم الآلهة هذا على صورتي[1].

كذلك هو الشّأن بالنّسبة إلى «رامبو» في «إشراقاته»[2]. والشّأن نفسه ينطبق على «رُسل *Les Missionaires*» «بيلادان **Pelladan**»؛ مثلما فسّرها «ميروداخ **Mérodack**» للأب «آلتا **Alta**» في «الشّعلة المقلوبة». يحمل «بروميثيوس إزميله بيَدٍ، وكرة الطّين باليد الأخرى، مشكِّلا الإنسان، إنّه الإيلوهيم/ الإله **l'oelohim** ذاته، وأصابعه ملطّخة بالطّين الرّطبة»[3]. لكي يكمل بروميثيوس عملية خلقِ الكون هذه، كان ينبغي له أن يجعل من نفسه سارقَ نارٍ. لذلك، مثلما أشار «جان بيار فارنان **Jean-Pierre Vernant**»، كانت أسطورة بروميثيوس سارقِ النّار أسطورةَ خلقٍ[4].

تحذّر جميع المخلوقات -في سلسلة «إيليمير بورخيس» المأساوية-، بروميثيوس من هذا الطّموح لخلق الكون:

البشر، والأموات، والجبابرة، والحيوانات: - ماذا! هل ستسرق، يا ابن النّهار، لكي تسحر الأشعّة، وصولا إلى عجلة السّماء العظيمة؟

بروميثيوس. - لا ليس إلى هذا العلو، كن مطمئنّا، وكيف ينبغي لي قبل أن أعتني بقلب الأمّ التّعيس، (فمي يكرّر ذلك) أن أُنزل

---

1) Elémir Bourges, *La Nef* (1ere Partie, 1904: 2eme partie, 1922) , rééd. Stock, 1940, p: 61.

2) Voir mon article La poétique du récit mythique dans les *Illuminations*, dans *Versants*, 1983, n°4, p: 99- 118.

3) Joséphin Péladin, *La Torche renversée*, Editeurs associés, 1925, p: 229.

4) *Mythe et pensée chez les Grecs*, éd. cit. t. II, p: 6.

على الشّعلة المشتعلة نارا أكثر فعالية، وأكثر صفاءا. فـي الواقـع، إذا لم أطـرد أبـدا الإلــه المــدنّس، منــذ أمــد بعيــد، بكــلّ أعمالــه الأرضــية، فــإنّ «هيفايســتوس Héphaistos» باستثناء أنّه يحتفظ - بما أنّه سيطعم الحياة-، بقدرته التي اغتصبتها «غايا Gaia»، سيجعل محاولاتي لشفاء أم الفانين عبثيّةً.

البشر، والأمـوات، والجبـابرة، والحيوانـات. - كـن حـذرا، فكّـر جيّـدا، للأسـف! سيُسعد انطفاء المشعل الكبير هذا، دون شكّ «هاديس Hadès»*، ولكنّـه يزعجنـي ويقلقني[1].

هل يكون بروميثيوس «بورخيس» أيضا إلها، حتّى وإن كان يـدّعي أنّـه دخـل في صفوف البشر[2]. ولكن الكاتب ليس سوى إنسـان ولا يسـتطيع أن يخصّـص لنفسـه مهمّة مماثلة دون أن يذنب بإفراط. وأخطر من ذلـك، لا يمكنـه أن يخـدم البشريـة دون أن يتنكّر لها، ودون أن يخونها.

يسمح هذا الاعتبار بالتّنبيه إلى فشل «رامبو»، المصقولِ عادة، وإلى بطلان التـزام «جيد» الذي سمح بأن يُنشر باسمه كتـاب بعنـوان «الأدب الملتـزِم» بطريـق الخطـإ تماما[3]. يدّعي بروميثيوس بأنّه خلق الإنسـان عـلى صـورته[4]. لا يوجـد أدنى شـكّ أن يكون هذا طموحَ «جيد» أيضا. ذلك الذي يُفسّر بأنّه في عدّة مرّاتٍ سمح لنفسه بأن يغترّ بالالتزام الأدبي. وكشاهد، فإنّ البيان الذي جُمِع في «الأدب الملتزِم» هو الآتي:

---

* هـاديس **Hadès**: ابـن كرونـوس وريـا في الأسـطوريات الإغريقيـة، حيـث انتهـى إلى العـالَم السّـفلي الـذي تـأوي إليـه ظـلال المـوتى. حكـم العـالَم السّـفلي مـع زوجتـه برسيفونة.(المترجِمة).

1) La *Nerf*, p: 90-91.

2) *Ibid*, *p*: *58*, «Hommes, je ne suis plus un dieu; la souffrance et la sainte pitié m'ont fait semblable à vous, fils de la femme.»

3) André Gide, *Littérature engagée*, textes réunis et présentés par Yvonne Davet, Gallimard, 1950.

4) *Le Prométhée mal enchaîné*, éd. cit. p: 324 (le passage a déjà été cité plus haut): «J'ai tant fait pour eux qu'autant dire que je les ai faits eux-mêmes».

أن نندمج مع الشّعب..، أقول بأنّ ذلك مستحيل [...] طالما لن يكون الشّعب إلاّ كما هو عليه اليوم، وطالما لا يكون الشّعب ما يستطيع أن يكونه، ما ينبغي له أن يكون، ما سيكونه، إذا نحن ساعدناه[1].

هل كان «جيد» بحاجة لذلك، لكي يصبح إلها؟ إطلاقا، لأنّه كذلك من قبل. بورجوازي كبير في مواجهة الشّعب، إنّه هو في وضع الجبابرة نفسه في مواجهة البشر. حين يغازل الشّيوعية، فإنّه ينزل من أولمبه:

ما جعلني أنساق إلى الشّيوعية، من كلّ قلبي، هو أنّ الوضع الذي مُنح لي في هذا العالَم، أي وضعُ المنعَّمِ، بدا لي لا يُطاق[2].

إنّنا نضجر من أن نكون إلها؛ ولكن بمجرّد أن ننزل من الأولمب، فإنّنا نتلهّف للعودة إليه. «هل تدرك -كتب «جيد» إلى «هنري باربوس **Henri Barbusse**»-، أقنِع أصدقاءك، بإنّني لا أساوي شيئا إلاّ في وحدتي، وبأنّني أستطيع الأفضل من بعيد، والمساعدةَ بفعالية في مجابهة قضية تحزّ في نفسي»[3]. من الأولمب إلى القوقاز: ليس ظهور بروميثيوس على الأرض سوى انتقال بين إقامتيْن على القِمم.

لقد حارب «سارتر» بما فيه الكفاية سوءَ نيّة الكاتب، والكاتب البرجوازي، كي لا يكون ساذجا للبرومثيوسية الأدبية ولا يسقط في فخاخها. إنّه يعمل مثلا، على أن يتنازل عن النّبوءة وأن يستبدل أدبَ

---

1) *Littérature engagée*, p: 93 («Défense de la culture», discours prononcé à Paris le 22 Juin 1935 au 1er congrès international pour la défense de la culture).

2) *Ibid*, *p*: *40*, (Débat «André Gide et notre temps», organisé par Ramon Fernandez le 26 janvier 1955 à l'Union pour la vérité).

3) *Ibid*, *p*: *40*, (Lettre du 31 août 1933. Dans l'hebdomadaire, *Monde*, dont il était alors le directeur, Barbusse avait annoncé que Gide présiderait le congrès mondial de la jeunesse contre la guerre et le fascisme ; Gide décline l'offre).

البارحة بأدبِ الغد[1]. ليس الكاتب الملتزم مشعوذا على طريقة «فيكتور هيجو» أو «سار بيلادان **Sâr Péladan**» إنّه يقوم بدور الوسيط:

سأقول بأنّ كاتبا ما ملتزِمٌ حين يبذل ما بوسعه كي يكون واعيا بوضوح تام بأنّه مجنّدٌ، بمعنى حين يفضّل لنفسه وللآخرين الالتزامَ العفوي المباشر وليس المخطَّط له. الكاتب وسيط بامتياز، والتزامه هو وساطته[2].

وبعد، وحتّى حين يجعل من الكتاب انعكاسَ (بمعناه التّام: الانعكاس والانعكاس على) وضعٍ، لا يمكنه أن يتجنّب دوامَ انتظار المستقبل:

[...] أحسسنا فجأة بأنّنا نتموضع: قد أصبح التّحليق الذي كان أسلافنا يحبّون ممارسته مستحيلا، كانت هناك مغامرة جماعية ترتسم في المستقبل والتي ستكون مغامرتنا، إنّها هي التي ستسمح لنا فيما بعد بأن نؤرّخ لجيلنا، مع هؤلاء الـ«أريال Ariels» والـ«كاليبان Calibans»*. شيء ما ينتظرنا في الظّل المستقبلي، شيء ما سيكشفنا أمام أنفسنا ربّما في إشراقة لحظة أخيرة قبل أن نبيد أنفسنا؛ سرّ حركاتنا ونصائحنا الأكثر حميمية كانت تقيم قبلنا في الكارثة التي سترتبط بها أسماؤنا[3].

كيف يمكن أن يكون الكتاب غير ما هو عليه، في مكان آخر، حين تمّ تعريفه على أنّه أداة لتغيير العالَم[4]، استمرّ «سارتر» -حين جمع الوعي النّاقد (السّلبية، ***l'exis***) والفعل (البناء، والممارسة ***Praxis***)؟[5]- في التّساؤل حول الوضع الغامض للكاتب وحول مجّانية العمل الأدبي، وحول هذا

---

1) ***Situation II* , *p*: *241-242.***

2) ***Ibid*, *p*: *124.***

* كاليبان: إحدى شخصيات مسرحية «شكسبير» «العاصفة» (المترجِمة).

3) ***Ibid*, *p*: *243.***

4) ***Ibid*, *p*: *264.***

5) ***Ibid*, *p*: *265-266.***

الهروب من الجمهـور أمامـه ومـا يمكننـا أن نسـمّيه إحسـاسَ الفـراغ. لنقـل: حـول الإحساس بأن نكون، رغم أنّه قد قيّد على المرتفعـات، قوقـازه، مـع ملـلــه ككاتـب؛ هذا النّسر القارض الذي شبّهه «جيـد» مـن قبـل بمكـرٍ بـالوعي[1]، وبـالوعي السّيّء. الفرق، هو أنّ «سارتر» كان واثقا من أنّ هذا النّسر لا يمكن أن يؤكل وأنّ الكاتـب لا يمكن أن يهرب من «عقدة بروميثيوس» هذه، التـي سـتكون، إذا وثقنـا بــ«غاسـتون باشلار»، «عقدة أوديب من الحياة الفكرية»[2]. ملتزِما دون أجور، وبطلا دون سلاح، ليس للكاتب سوى أن يتأمّل وضعه الغريب، وأن يسـتمتع مـن هـذا المشـهد الـذي يستسلم له، في الوقت نفسه، بروميثيوسا ونسرا، يحيـا بشـكل متنـاقض بهـذا الـوعي الذي يلتهمه.

---

1) *Le Prométhée mal enchaîné*, **p: 314.**

2) Gaston Bachelard, ***La Psychanalyse du feu*****, Gallimard, 1949 ; rééd. Coll. «Idées /NRF», 1965, p: 27.**

قصيدة «بندار» الغنائية

فـي القرنيْن السّادس عشر والعشرين

يسكت «بندار» الشّاعر المستعجل (البيثورية الثّامنة، 40)، وشاعر المجازات، عن الكثير من القول لأنّ لديه الكثير ليقوله. ينبغي أن نستغلّه حتّى وإن اقترحنا على أنفسنا أن نتناول موضوعا بهذا الاتّساع. سأكتفي ببعض التّحديدات الزّمنية قبل أن أتصوّر مفهوم الـ«نهضة» وأن أبيّن بأنّ قصيدة «بندار» الغنائية تنحو نحو أن تُنشَد لتمجيد الكلمة.

يفرض مسار قصيدة «بندار» الغنائية القفزَ عبر الزّمن - من القرن السّادس عشر إلى القرن العشرين-. بين عصر النّهضة والعصر الحديث، يعبر «بندار» الصّحراء. حتّى محاولتا كلّ من «كولاي **Cowley**» و«لوبران **Lebrun**» (الملقّب بـ«لوبران - بندار») تبدوان مثل خيانتيْن. كلّ شيء يبدأ مع «أناشيد ***Hymnes***» «هولدرلاين»، وأكثر تحديدا أيضا، مع «بلاتان **Platen**»: وقد درس «جيرودو **Giraudoux**» مجهوده الجبّار في اقتباس نشيد «بندار» في «تمجيد الكلمة ***festgesãnge***» في مذكّرة دبلومه - الذي جاء بعد مذكّرة ليسانس تناول فيها قصائد «رونصار **Ronsard**» الغنائية «البندارية»[1]. سيتّفق معظم شعراء عصرنا حول نقطة: «عبارة الشّعر الأكثر كمالا».

وهي القفزة نفسها التي أخذتها أوروبا الغربية من «بندار» في مجال المعرفة. نشر «آلد مانوس **Ald Manuce**» طبعةَ **Princeps** في «مدينة

---

1) Voir sur ce point Jacques Body, *Giraudoux et l'Allemagne*, Didier, 1975, p: 93-94.

البندقية» سنة 1513؛ وقد سبقت طبعةَ «كاليارجي **Calliergi**» (روما، 1515) بسنتيْن، وستبقى الإصدار البنداريَّ المتداوَلَ طيلة ثلاثة قرون: إنّها الطّبعة ذاتها التي اعتمدها «هنري إستيان **Henri Estienne**» في ترجمته اللاّتينية (1560-1566). كان ينبغي أن ننتظر بداية القرن التّاسع عشر والطّبعة العظيمة لـ«بويخ «**Boeckh** (**1811- 1821**) لكي نشهد تجديد الدّراسات البندارية التي لم تتوقّف بعد ذلك عن التّطوّر. وقد عرف شاعر طيبة مصيرا جديرا به نوعا ما في القرن العشرين، بعد أن ترجم أشعارَه إلى الفرنسية كلٌّ من «بويارد **Poyard**»، و«بواصوناد **Boissonade**» ترجمةً سطحية في القرن التّاسع عشر.

يدين «رونصار» بمعرفته البندارية لـ«دورات **Dorat**» الذي، ولكي يجلب الانتباه حول «كتب القصائد الغنائية الأربعة الأولى ***Les Quatre premiers livres des odes***» المنشورة سنة 1550، ألّف قصيدتين غنائيّتين لاتينيّتيْن، إحداهما بندارية[1]: «فتصير لنا صاحبا/ بندار يمكّن لنفسه/ أنت شخص». لشعراء القرن العشرين تكوين أقلّ رصانةً، وأكثر تحرّرا. يمكننا أن نثق بتصريحات («سانت - جون بيرس **Saint –John Perse**» الذي يقول بأنّه درس «بندار» في الفترة التي ألّف فيها دواوينه الأولى)، أو باقتباساتٍ أو كتاباتٍ منقوشة (فاليري، سيفيريس **Séféris**). يمكننا أيضا الخروج إلى تقصّي الاقتراضات، وهو أمر سهل حين يتعلّق الأمر برونصار (جاءت صورة سهام الكنانة في الموشّحة المضادّة للقصيدة الغنائية الرّابعة من الكتاب الأوّل، من «الأولمبية ***l'Olympique***» الثّانية، **sq 148**)، ويكون الأمر أكثرَ دقّة حين يتعلّق الأمر بالمحدثين (حوّر «كلوديل» بمهارة، في «الحوريات

---

1) On ne sait si Dorat composé d'autres odes pindariques avant celles-ci et celles qui suivirent. Mme Geneviève Demerson a étudié cette intéressante question de «l'Ode pindarique latine en France au XVIe siècle.

Muses»، صورةَ أجنحة النّصر مثلما وجدناها في «البيثورية» التّاسعة، البيـت 125، أو في «الأولمبيـة» الرّابعـة عشرة، 22-24). يتوجّـب عـلى المحقّقـين المسـتقبليّين أن يكتشفوا هذا التّأثير في تفاصيل النّص. سـأكتفي هنـا بـالقول بـأنّ «بنـدار» اعتُـبر في القرن السّادس عشر، وفي القرن العشرين، نموذجا يتيح «نهضـةً» في هـذه الحالـة أو تلك.

بالنّسبة إلى «رونصار»، هو مثال الشّعر الرّاقي الملهَم. «الجلجلة **Sonner**» كتاب من القصائد الغنائية «حسب الأنماط القديمة لـ«بندار» طيبة». إنّنا نضع أنفسنا منذ البداية على طرفيْ نقيض من طريقة «مـارو **Marot**» التّقليديـة. وقـد أعلنـتْ ذلـك صراحةً، بدايةُ القصيدة الغنائية السّادسة احتفالا بانتصار سيريزول* **Cérisole** الذي أحرزه «فرانسوا دو بوربون **François de Bourbon**» يـوم 14 أفريـل 1554 عـلى القوّات الإسبانية. أمّا بالنّسبة إلى «كلوديل»، وبعد الخروج مـن التّمرينـات الشّـاقّة، فإنّ قراءة «بندار» تعدّ «انتعاشا أدبيا»[1]؛ ولـذلك يوجّـه إليـه تحيّـة إجـلال في أولى «القصـائد الغنائيـة الخمسـة الكـبرى ***Les Cinq grandes odes***»، وهـي القصـائد الغنائية التي اعتبرها «سواريس **Suarès**» «البيثورية الأولى، عند المحدثين» - سـلاما للنّور والسّعادة وفي الوقت نفسه للقرن الجديد:

ولكنّ «بندار» المرِح لا يترك لقوّاته المبتهجة كاستراحةٍ

إلاّ هذا الفيض من النّور وهذا الصّمت، لتنتشي فيه[2]

---

* سيريزول: اسم معركة جرت يوم 14 أفريل 1554، إثر الحرب الإيطالية التّاسعة قـرب مدينة سيريزول. (المترجِمة)

1) Lettre à Suarès du 14 décembre 1904.

2) *Les Muses*, L'Occident, 1905 ; poème repris dans *cinq grandes odes*, suivies d'un *Processionnal pour saluer le siècle nouveau*. L'Occident, 1910.

في المرحلة نفسه تقريبا، نشر «باسكولي **Pascoli**» «قصائده وتراتيله ***Odi e inni***» (**1906**) لكي يهب إيطاليا شعرا تاريخيا، غنائيا، وجوقيا تفتقر إليه -حسبه-. كان يريد «أن ينوِّه» بلغته، مثل «رونصار»؛ ومثله أيضا، كان يريد أن يلعب دورَ المنشد الوطني حين يجعل من نفسه «بندارا»:

آهٍ! من هذا الكدّ الذي أتحمّله

فوق وترِي الطِّيبي*

الذي لا يتوقّف عن إغرائي

كي أعرّضه للنّور

ولكي أمشي إلى ملاقاة

المنتصر كي أمدحه،

ولكي أضمّ صوته لأنفاس

الأبواق الصّادحة

بصوت غاضب وحاد(1)

سمح «بندار» بالاحتفال بنهضة الجسد. لم يهتمّ لا «ويتمان **Whittman**» ولا «جيو شارل **Géo Charles**» (مؤلّف «الألعاب الأولمبية «***Les Jeux Olympiques***، **1924- 1928**) بنموذج كهذا. يستحقّ السّؤال مع ذلك، أن يُطرح بالنّسبة إلى «أولمبيات ***Les Olympiques***» «مونترلان **Monterlant**»، وخاصّة، في هذا الكتاب، لسلسلتيْ القصائد التي هي أيضا قصائد رياضية. نادرا جدّا ما نجد فيها

* نسبة إلى مدينة طيبة. (المترجِمة).

1) Ronsard, *Premier livre des Odes*, Ode IX, antistrophe 3.

حسب رغبتي «عبقرية الحلم» ويتطوّر النّشيد في النّبرات السّفلية. شاهدوا مثلا التّضرّع إلى حارس المرمى[1].

تلك هي نهضة الجسد، ونهضة الرّوح أيضا. استدعينا لذلك «بندار» المأثور، الفاضل الذي يعتبر أنّ «الفضائل الكبرى منبع ثريّ دائما للكلمات» (البيثورية التّاسعة، 133). إنّها العظمة الأخلاقية التي ينوِّه بها «رونصار» عند من أهداهم قصائده الغنائية: في المرتبة الأولى المستشار «ميشال دو لوبيتال **Michel de l'Hôpital**» الذي تشكّل الفضيلة، الفضائل عنه ضرورةَ القصيدةِ الحقيقيةَ. يتموضع «فاليري» و«سيفيريس» بدورهما تحت إمرة الأخلاقي. الكتابة المنقوشة في «المقبرة البحرية ***Cimétière marin***» مستمدّة من «البيثورية الثّالثة» التي هي أقرب إلى الرّسالة الشّعرية الموجّهةِ إلى «هييرون دو سيراكوز **Hiéron de Syracuse**» -حول المرض الخطير الذي أُصيب به- منها إلى «أناشيد النّصر البندارية»: إنّها تثبّت موضوعا فحسب، هو الثّراء الدّنيوي[2]. جاءت الكتابة المنقوشة لـ«علم الأيروسية ***Erotikos logos***» أيضا من «البيثورية الثّالثة»، وهو أيضا عنصر مأثور، يصلح كذريعة موضوعاتية:

النّوع الأكثر عبثية بين البشر، هم أولئك الذين يحتقرون ما يحيط بهم ويحلمون بما هو في البعيد، تاركين أحلامهم التي لا يمكن تحقيقها تطارد الأشباح[3].

ولكنّ الشّاعر يمكنه أن يعبّر عن نفسه على نبرة «بندار» وأن يخالفه في تعاليمه. تنفتح «أناشيد النّهضة ***Les Chants de la renaissance***

---

1) *Les Emotions du solitaire*: «Garde-but, garde –but / ça valait le jus quand tu faisais la culbute» (1ere édition, Grasset, 1924).

2) Début de la troisième épode:

O mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle.

Mais épuise le champ du possible

3) Fin de la première épode.

(1936 -1934) للكاتب الألباني «ميغجوني **Migjeni**» على «مقدّمة المقدّمات» التي تعبّر غنائيتها العظمى عن موتِ الآلهة، وعدم التّمييز بين الإنسان والله[1]. في الحقيقة، يمكن أن يقلب «رونصار» -بسبب انحيازه- التّسلسلَ الهرمي الذي أُقيم في بداية «الأولمبية» الثّانية (الإله، ثمّ البطل، ثمّ الإنسان)، المذكورَ بصرامة في الـ«البرزخية الخامسة ***La Vè Isthmique***» («لا تأمل في أن تصبح نِدّ زوس [..] الفانون يناسبهم الوضع الفاني». احتفل «بندار» على حده، -وبتعابير مختلفة- بالرّياضي المنتصر والإله (انظر البيثورية العاشرة، الموشّحة المضادّة)؛ بينما بجّل «رونصار» الإنسانَ على الإله: حيث يستبدل الملك «هنري» بـ«جوبيتر»؛ «سيكون الإله الذي/ سيبدأ [ال] المتر»؛ ستعود إليه أيضا المكانة الوسطى (المخصّصة عادة للأسطورة) والتّضرّع النّهائي الموجّه تقليديا إلى زوس[2].

يعمد «رونصار» إلى استبدال ثانٍ. في القصيدة الغنائية الحادية عشر حتّى الخامسة عشر، يعود الفضل إلى كلٍّ من («دو بيلاي **Du Bellay**»، و«بوجو **Bouju**»، و«أنجفان **Angevin**»، و«جان دورات **Jean d'Aurat**»، و«أنطوان دو بايف **Antoine de Baïf**»، و«جان مارتن **Jean Martin**») في جعل القصيدة مشهورة، مثلما عمل «بندار» على شهرة الرّياضي. أريد أن أرى في هذا الاستبدال إشارة، هي إشارة اجتياح الكلمة الشّعرية التي ترتّل القصيدة الغنائية لانتصارها الخاص.

---

1) Chaque jour les dieux s'éclipsent
Et leurs idoles glissent
Sur la pente des siècles, des années ;
Et désormais l'on ne sait plus
Discerner l'homme du Dieu.
(Migjen, *Poèmes*, trad. K. Luka, Seghers, 1965, p: 17).

2) *Premier livre des Odes II.*

ممّا لا شكّ فيه، أنّ «بندار» قد مدح نفسه، أو دافع عنها: لن يكـون «عـوليس» شيئا دون «هوميروس»، منتصر الملعب لن يكـون شـيئا دون الشّـاعر الـذي يخلّـده (*Ném, VII*)؛ تعيش الكلمة طويلا في الأحداث؛ جعل النّشيد الذي عمل على شهرة الاكتشافات الكبرى، من فانٍ بسيط ندّا للملوك، و«الماء السّاخن لا يعطي من المرونة لأعضائنا أكثر ممّا تمنحه القصـائد المدحيـة مزدوِجـة مـع أصـوات القيثـارة (*Ném, IV*)». ولكنّ الشّاعر لـن يصـبح أبـدا ريـاضيَّ الكلمـة التـي مـدحتها منهـا القصـيدة الغنائية. لم يكن الشّعر أبدا مـادّة الأسـطورة المركزيـة، مـثلما في قصـيدة «رونصـار» الغنائية إلى «ميشال دو لوبيتال».

أريد أن آخذ مثالَ استبدالٍ أكثر براعة، وربّما أكثر لفتا للنّظر أيضا، مع «القصيدة الغنائية» (1950) لــ«بيـار جـان جـوف». لـيس هنـاك مثـال أكـثر تمييـزا للأسـطورة البندارية من مثال «تيفون **typhon**» في «البيثورية الأولى» (إنّه المثال الـذي اتّخـذه «أندري يـولس» في «أشـكال بسـيطة ***Formes simples***»، لـكي يعـرّف الأسـطورة): قـادت قصـيدة «هيـيرون دو سـيراكوز» المدحيـة، حـين انـتصر في سـباق العربـات، «بندار» إلى ذكر بركـان الــ«إيتنـا **Etna**»* الثّـائر بفعـل غضـب العمـلاق المصـعوق المدفون تحت الجبل. يتذكّره «جوف» حين يكتب، في بداية المقطع الثّاني:

آهٍ يا روحي، آهٍ يا أنتَ يا اسمي الجميل

ذلك الذي يستيقظ على ضفاف الصّخور، مع قلب

متعب، ذلك الذي يجد نفسه في موسيقى الصّخور

ذلك الذي يتساءل عن نبرات الصّخور والذي لا

* بركان صقليّ، يقع على الجانب الشّرقي من صقلّية، وهـو أكـبر بركـان أوروبيّ نشـيط (المترجِمة)

يعرف نفسه، إذا لم يكن في «لحظة ترعد فيها إيتنا الذّاكرة»،

إذا لم يكن أثناء تدفّق الصّخور

ذلك الذي يفقد ميزانه الموسيقي، ولا يستطيع رؤية أجنحته العظمى

وريحا لا يعرفها الهواء

تمتدّ عند غضب المساء وتغنّي بخفقان الظّلال

ذلك هو من يعود إلى روحه متلفّظا الاسم الذي ليس هو[1].

لم يعد الوحش المهتاج تحت «إيتنا الذّاكرة» العملاقَ الصّقلّي، إنّها الكلمة الشّعرية نفسها التي تريد أن تنتشي، أو بالأحرى التي تريد أن تدوّي.

كذلك ستكون المعركة الجديدة، رياضية، وشعرية، وأسطورية في الوقت نفسه: معركة الكلمة والصّمت. وستحتفي بها القصيدة، ولكنّها في الوقت نفسه ستكون هي المعركة نفسها. تخيّلوا بيثورية تتداخل مع اللّعبة البيثورية؛ أولمبية تتداخل مع اللّعبة الأولمبية. ينبغي أن تحمل قصيدة «بندار» الغنائية الجديدة اسم «شعرية»، بما أنّها ستتداخل مع اللّعبة الشّعرية. نتذكّر حوار الحورية والنّعمة في قصيدة «كلوديل» الغنائية الرّابعة، كما نتذكّر المنافسة بين الـ«نعم» والـ«لا» في قصيدة «جوف» الغنائية. «ستجد بعد صرخاتنا الكلمة لتتنكّر لي»، هكذا قالت الحورية للشّاعر (ص: 56). بدا لي المجموع كصراع للخلق في السّديم، صراعٌ يشكّل الأسطورة والشّعر في الوقت نفسه.

1) Pierre Jean Jouve, *Ode*, Les Editions de Minuit, 1950, p: 79 ; c'est moi qui souligne.

سأتناول انطلاقا من هنا، مسائل الشّعرية. دون أن ندخل في التّفاصيل المعقّدة للنَّظم البنداري، أقول بأنّه نادرا جدّا ما تمّ تقليده، خاصّة إذا كانت غير قابلة للتّقليد. لم يهتمّ «رونصار» أبدا في قصائده الغنائية البندارية بتقطيع الشّعر وفقا للطّريقة القديمة: إنّه يستخدم أبياتا قصيرة (السُّباعي المقاطع، أو الثُّماني المقاطع)، لأنّه يمكن أن يكون قد انخدع بالعرض الإسكندري للـ ***Kôla***. ومنه مظهر قصائده الغنائية البندارية الضّعيف نوعا ما، والتي أرادها قويّة جدّا. صورة التّفاعيل عند «كلوديل»، متشابهة على الخصوص. إنّنا لا نرى بوضوح اللّغة الفرنسية وهي تستعدّ لمحاولة مثل محاولة «بلاتان»، الذي ينقل إيقاع أنشودته لـ«فوغر **Fugger**» عن إيقاع «الأولمبية الحادية عشر»: أمتار من الرّسائل، سقوط نقدي، تفعيلات ذات مقطعيْن، كلّ هذا محرّم علينا. ومع ذلك، فعادة ما عرّف «كلوديل» شعره على أنّه سواد ينفتح على البياض، مثل الكلمة التي يرصدها الصّمت. من هنا، جاء شكل «الآية» (إنّه لا يحبّ هذا المصطلح)، الذي استعاده «بنداريون» آخرون مثل «جوف» أو «سانت جون بيرس»: «تشكّل الجملة المحصورة بين استعماليْن من التّنفّس بالنّسبة إليّ، البيت المركزي»[1] استعمالُ تنفُّسٍ يطابق الأبيض الذي هو ضروري للمصارع، ولرياضيٍّ الكلمة.

حين نتحدّث عن قصيدة «بندار» الغنائية، نفكّر مباشرة في الشّكل الثّلاثي. وهنا أذكر بعض الملاحظات بهذا الشّأن: توجد قصائد غنائية مشكّلة من سلسلة مقاطع كلّها متشابهة (***Ném, II, Isthim, VIII***)؛ لم يبتكر «بندار» الثّلاثيةَ، بما أنّ «ستيزيكور **Stésichors**» استخدمها قبله؛ وأخيرا، عدد الثّلاثيات في القصائد الغنائية متغيّر: إنّه يتراوح بين واحد

1) Lettre de Claudel à Barrès qui date sans doute de 1911.

وثلاثة عشر (البيثورية الرّابعة) -وقد حطّم «رونصار» رقما (***Ol, XI, Isthim, III***) قياسيا مع الثّلاثيات الأربعة والعشرين من قصيدته «ميشال دو لوبيتال» الغنائية. لقد اجتهد «رونصار»، لـ«يشكّل/ بيد مثابِرة» القصائد الغنائية التي تتكوّن عادة من ثلاث ثلاثيات («ثلاث التواءات من رقائق طيبية»)[1]. المحدثون أقلّ اجتهادا في هذا الصّدد. ليست البنية البندارية ظاهريا لقصيدة «كلوديل» الغنائية الرّابعة كذلك في الحقيقة أبدا: بعد تمهيدٍ خارج الثّلاثية، زاوج الشّاعر ثلاث مرّاتٍ بين مموشّحات وموشّحاتٍ مضادّة قبل أن يتوّج الكلّ بالأغنية*.

كانت قصيدة «بيار جان جوف» الغنائية أكثر حرّية أيضا: إنّها تنقسم إلى ثلاثة كتُب كبرى. «القصيدة الغنائية»، و«الموشّحة»، و«الابتهال». لـ«القصيدة الغنائية» الأصلية بنية ثلاثية («الأعاصير»، و«صحن الكنيسة»، و«ليالٍ») التي يمكن أن تذكّر بالثّلاثية البندارية إذا لم تتطابق هذه العناوين الثّلاث مع مجموعة قصائد. الأمر ذاته بالنّسبة إلى «الموشّحة»، حتّى وإن كانت الحركات المتتابعة تأخذ هذه المرّة عناوين «الموشّحة»، و«الموشّحة المضادّة»، و«الموشّحة **II**»، و«الموشّحة المضادّة **II**»، و«الأغنية». هذا البناء هو خاصّية «كلوديل» أكثر منه خاصّية «بندار»، ونجده في «مرارات ***Amers***» لـ«سانت جون بيرس» («التّضرّع»، و«الموشّحة»، و«الجوقة»، و«الإهداء»).

يبقى لنا أن نفسّر اختيار هذه العناوين، القصيدة الغنائية تعني النّشيد الذي يمكننا أن نقول بأنّه كابده: إنّه اجتياح الكلمة الشّعرية، والثّمالة الشّعرية في التّمهيد «الحورية التي هي النّعمة»، إنّه إعصار الألفاظ التي تتساقط على

---

1) ***Ode de Michel de l'hôpital*, strophe I.**

* يقسّم الشّعر القديم إلى ثلاثة أجزاء: الموشّحة **Strophe**، والموشّحة المضادّة **Antistrophe**، والأغنية **Epode**. (المترجِمة).

«جوف» في بداية قصيدته. تستدعي الموشّحة على العكس، حركة المغنّي: إنّها حركة الجوقة القديمة التي تتحرّك من اليسار إلى اليمين، ثمّ -إنّها الموشّحة المضادّة- من اليمين إلى اليسار. تُقابل هذه المصطلحات في «الحورية التي هي النّعمة»، قوّتيْن متضادّتيْن، قوّة الشّاعر في الموشّحات، وقوّة الحورية التي تجيبه في الموشّحات المضادّة. التّمييز أقلّ وضوحا عند «جوف» ولكنّ الموشّحة كلّها مقرّ حِوارٍ، ومقرّ نزاع. تتموضع الأغنية، أو النّشيد الختامي في لحظة توقّف، تقابل زمن الرّفض المستحيل عند «كلوديل»، والتّسليم عند «جوف» الذي سيسمح بتحرير الـ«ابتهال» النّهائي.

تريد قصيدة «بندار» الغنائية أن تكون الكلمة الآتية من بعيد. أن تكون بيثورية، بالمعنى الكامل للكلمة، تلهمه إيّاها البيثية* أو الإله. أسطورة الكلمة الشّعرية حاضرة عند «بندار»: لن تكون ممكنة دون حماية أبولون («البيثورية الثّامنة»، 96- 98)، إنّها كلمة «مسموح بها» (***Ol, XI, 10-11***). لا يقصي الإلهام جمالية التّقليد: في بداية «النّيمية** ***Néméenne***» الثّانية، يعلن «بندار» بوضوح بأنّه سيقلّد القصائد «الهوميرية». نجد هذا الارتباط المفاجئ في قصائد «رونصار» الغنائية «البندارية»: بـ«حوريات كاملات» (القصيدة الغنائية الثّانية) إنّه ينغمس -رغم ذلك- في «فنّ شاقٍّ» (القصيدة الغنائية السّادسة). بداية القصيدة الغنائية الثّالثة هي سمة هذا الاستلهام البيثوري الذي يرد مطوّلا فلا يُحفل به:

---

* البيثية **Pythie**: في الأسطوريات الإغريقية والرّومانية هي من خصّها أبولون بأن تكون عرّافته، وأن تنقل كلمته. (المترجِمة)

** نيمي **Némée**: مدينة يونانية قديمة تقع عند منبع نهر «نيمي». وهي مدينة مشهورة في الأساطير اليونانية لأنّها مقرّ الأسد الذي قتله «هيراكليس»، وموضع انسلاخ «إيو **Io**» إلى بقرة.

بدأت الألعاب النّيمية سنة 573 ق.م في مقرّ زوس. (المترجِمة)

أنا مضطرب من الغضب

جسدي يرتجف من الرّعب

روحي مليئة بالهلع:

ومعدتي مذهوله

وعبر قناته لا يخرج صوتي إلاّ لماما

ويأخذني المعبود:

اهرب أيّها الشّعب، فلتتركوني

ها هي الإلهة قد جاءت:

اهرب أيّها الشّعب، ها أنا أراها

سعداء هم الذين تنظر إليهم،

وأكثر سعادة، من يحفظها

في المعدة مثلي!

كلّ شيء يحدث كما لو أنّ التّقليد يسمح بشكل متناقض بالإلهام أو كما لو أنّ أسطورة الإلهام تثير محاكاةً ملهِمة.

يحتفل «كلوديل» و«جوف» أيضا بالكلمة الشّعرية مثل فيضٍ من الآخرة. ولكنّ «الحوريات المريحات»، والحوريات الملهِمات» لن تكنّ شيئا دون «الحوريات المشرفات»، وون «الحوريات الذّكيات العظيمات» (كلوديل)؛ وبالنّسبة إلى «جوف» يتحقّق العهد مع إلهة الجمال عن طريق الاحترام الدّقيق للعدد:

الرّقم، رقم الإشارات المقدّس وبصيص الموجات [والخطوط

رقم الرّوح متحدّثةً لأنّ الرّوح لا تتحدّث إلاّ بالأرقام]

رقم روح البدء أو رقم الرّوح الخالقه!

أنا أعشقك أيّها الغضب عاشق الرّقم

روح الرّوح المفتوح من ما وراء العدد الخالق![1]

يعلن «بندار» الذي ليس كتلة جامدة. بأنّه في بداية «النّيمية ***Néméenne***» الخامسة، لا يصنع تماثيل محكوم عليها بأن تظلّ ثابتة على قاعدتها، ولكنّ قصائده الغنائية تعيش وتنتشر في كلّ مكان. إنّه بإمكانها أن تغذّي موضوعات مختلفة، وأن تثير شعريات مختلفة، وأن تقود نحو ميتافيزيقيات مختلفة للكلمة. صوت متعالٍ، آتٍ من الأقاصي البعيدة، وخالد[2]، الشّعر البنداري مع ذلك أيضا، شعر بسيطٌ؛ يعبّر عن قوّة العناصر[3]. إنّه يشكّل نموذج تمرين الكلمة في قوّتها لسببيْن، الشّاعر ذو الألف يد يطوّر ألفَ ريحٍ عاصفة، [...] الشّاعر ذو أشكال النّسر المائة يغطّي بلدا أبيض كاملا بتحليقاته من الجهة الأمامية والخلفية[4].

---

1) *Ode*, p: 83.

2) Vè *isthmique*, strophe 3, «car la voix des beaux poèmes va toujours retentissent; elle est immortelle. Par toute l'étendue de la terre fertile, par les mers, rayonne toujours, inextinguible, la gloire des belles actions.»

3) Début de la XIè *Olympique*: «Les hommes ont parfois besoin, par-dessus tout, des vents ; et parfois des eaux du ciel, filles pluvieuses de la nuée» (trad. A. Puech). On songe évidemment à la poésie des éléments chez Saint- John Perse.

4) Pierre Jean Jouve, *Ode*, p: 71.

قصيدة «أندري بروتون

André Breton» الغنائية

إلى «شارل فوريي Charles Fourier»

انتهت الحرب العالميـة الثّانيـة سـنة 1945، وقـد كانـت بالنّسـبة إلى «بروتـون» إحدى الفترات الأكثر ظلاما في التّاريخ، وهـي «أزمنـة المِحَـن» التـي تحـدّث عنهـا «هولدرلين». بدت سنة 1947: مظلمة لبروتون أيضا. إنّه يلاحـظ في «فتحـات آركـان 17 *Les Ajours d'Arcane 17*» المؤرّخة من 1 إلى 3 ماي، بأنّ «روح المقاومـة مـع كلّ ما تحتويه من انفتاح، ومن كرم، ومن انتعاش، ومن إقدام» قد خُرّبت بوحشية. تكفي مجازر الهند- الصّينية المعـاصرة، والطّـوابير الممتـدّة دون نهايـة أمـام أبـواب مخابز باريس، لوصف «أهداف الحرب» المزعومة بالكذب وبالسّخرية.

الإغراء كبير بالنّسبة إلى الشّاعر، لكي يتـدخّل عـلى طريقـة «زوس» حـين يرعد، أو المشعوذ عـلى طريقـة «فيكتـور هيجـو». ولكنّنـا كثـيرا مـا عرضـنا «بروتون» على أنّه «البابا» لكي نوقعه في الفـخّ. سيفضـح «طورغـا **Torga**» في «دفتر مذكّراته» كلّ تمويه من هذا النّوع، وكلّ دعوة موجّهـة إلى الشّـاعر لكي يرتقيَ المنصّات الشّعبية لإيهام النّاس بأنّ المثاناتِ فوانيسٌ بفضل سـحر كلمته. تتدخّل «الأنا» في القصيدة الغنائية المهداة إلى «شارل فـوريي» التـي نُشرت في بدايـة 1947، ولكنّهـا لا تعـدو أن تكـون ترجمانـا وتتابعـا. يقـترح «بروتون» على نفسه أن يعيد تأهيـل «شـارل فـوريي» وتفسـيره وتكملتـه. يستمرّ النّشيد المرسـوم في «أركـان 17» للاشـتراكيين الطّوبـاويّين مـن القـرن

التّاسع عشر -«فوريي»، وكذلك «فلورا تريستان **Flora Tristan**» والأب «أنفـونتين **Enfantin**»- في قصيدة غنائية إلى «فوريي» وحده.

تعرض هذه القصيدة الغنائيـة الثّلاثيـة، المطابقـة إلى حـدٍّ مـا لهيكـل القصـيدة الغنائية البندارية، شذوذا ظاهرا. الجزء المركزي مجرّد من الأسطورة لصـالح تصـنيف جافّ مستعار من أدراج «فوريي» الإثنيْ عشر. ولكنّ «فوريي» هو في الوقت نفسه الرّياضي والبطل الأسطوري، أي أورفيوسُ القصيدة الغنائية الجديد.

الظُّرف الموضوعي:

أن نكتب، هو أن نكتب بكلـمات الآخـرين. قـد يبـدو هـذا الحـدّ غـيرَ محتَمـل بالنّسبة إلى الكاتب، وبالنّسبة إلى الشّاعر على الخصوص. وإن لم يكن كلّ أدب سوى سونتون **centon***... أجد هـذا السّـؤال مطروحـا في بدايـة كتـاب «ميشـال شـنايدر **Michel Schneider**» الـذي يـذكّر عنوانـه وحـده بـالخطورة: «سـارق الكلـمات ***Voleut de mots***»[1]. كانت هذه العبارة صدى لكلمة «رامبو» الشّهيرة في الرّسـالة المسمّاة «عن العرّاف ***du voyant***»:

«الشّاعر سارقُ نارٍ حقّـا إذن»[2]، ولكـن بغيـة تصـحيحها، وعـلى مـا يبـدو لنفيها. لم يقم الشّاعر الذي يريد أن يعيد إلى الآلهة نارَ العبقريـة، بغـير نهـب أسلافه أو ببساطةٍ زملائه، أولئـك الـذين يمشـون في الطّريـق إلى جـواره. مـنح بروميثيوس النّار للبشر، كما منحهم الحـروف؛ ولكنّـه لم يخترعهـا، لقـد اكتفـى بسرقتها وبنقلها. كتب «ميشال شنايدر» في بدايـة كتابـه، «عـلى امتـداد هـذه

* السّـونتون **centon**: عمـل أدبيّ مشـكّل مـن عنـاصر أدبيـة مـأخوذة مـن مصـدر أو مصادر أدبية أخرى، لتشكّل نصّا مختلفا.(المترجِمة)

1) Gallimard, coll, «connaissance de l'inconscient», 1985.

2) Lettres à Paul Demeney du 15 mai 1871.

الصّفحات، سأطرح أسئلة تعود لترسم حلقاتها المسهّدة: ما الانتحال، وما سرقة الأفكار، وما شيوعية الكلمات؟»[1].

لم يستطع «بروتون» ألاّ يطرح هذا السّؤال على نفسه حين كتب «القصيدة الغنائية إلى «شارل فوريي»»، ومنذ البيت الأوّل من القصيدة الغنائية:

في هذا الوقت لم أكن أعرفك إلاّ مشاهدةً وحده هذا البيت، بيتٌ «سونتون»، بيتٌ منقوش حيث تتراصّ صيغة نمطية تُستخدم كمرحلة انتقالية في الأناجيل وككليشيه للّغة اليومية. إذا كانت كتابة آلية هنا، فلن تسمح للصّور الرّائعة للحلم بأن تزهر، إنّها لا تنبجس كحطامٍ حزينٍ إلاّ من بقايا اللّغة المشتركة.

هذا التّحالف يهمّني بالفعل. ليست نقطة الانطلاق بداية خالصة، ألقت الحرب بسنة 1937 -كما اقترح «جان غولميي **Jean Gaulmier**»-، في ماضٍ وهمي[2]. إنّها تتموضع ضمن استمرارية وجودٍ وتاريخٍ، وهي استمرارية لتراثٍ أيضا. لا تتمّ هذه الاستمرارية انطلاقا من نصّ شهير فحسب، ولكن انطلاقا من الحوار اليومي البسيط. يريد «أندري بروتون» أن يكون إنجيليَّ الأزمنة الجديدة، مع بقائه من مُشاة باريس. لقد اقترب كلٌّ من «متّى **Mathieu**»، و«لوقا **Luc**»، و«مرقس **Marc**»، و«يوحنّا **Jean**» من المسيح، وعاشوا في علاقة حميمة معه. لم يفعل القدّيس «أندري» شيئا غير المرور قرب «فوريي»، لقد رآه، لا يعرفه إلاّ مشاهدةً. وإنّها معجزة أيضا بأن يكون قد لاحظه، بلباسه الحيادي.

---

1) *Voleur de mots*, p: 13.

2) *Odes à Charles Fourier, commentée par Jean Gaulmier*, Klincksieck, 1961, p: 78, n°I.

ولكنّ الأمر يتعلّق حقّا باللّباس! تمارَس روح «بروتون» النّقدية أوّلا على الكلمات التي قام بسرقتها. يستعيد إنجيليٌّ الفقير، الصّيغةَ النّمطية بابتسامةٍ، هو الذي سخر في «المقدّمات النّقدية لبيان السّريالية الثّالث ***Les Prolégomènes du troisième manifeste du surréalisme***» من أولئك الذين «يدّعون معرفة كلّ شيء، التّوراة بيدٍ، و«لينين» باليد الأخرى»[1]. لقد فرض على نفسه كحَواريٍّ للخيال، وحرّية الكلمات، قيودَ عبارةٍ منجَزةٍ تماما. حين يكون الانتحال واعيا، فإنّه يتيح هذه الحرّية الجديدة. كانت فترة ما قبل الحرب ترتدي لباس زمن المسيح، ويرتدي التّمثال لباس إنسان. «فوريي» هو هذا اليسوع البعيد جدّا، وهو في الوقت نفسه هذا الجار المناسباتي الذي نعرفه مشاهدةً. يمكن أن تبدو العبارة الأولى أكثر بهاءا، وأن تبدو الثّانية مألوفة جدّا. كانت العبارتان غير ملائمتيْن لماضٍ قريبٍ جدّا، ولحضورٍ مجرّد من الحياة. يمكننا أن نمنح عدمَ الملاءمة هذه اسما، فكّر فيه «بروتون» كثيرا في هذه السّنوات: وهو الظُّرف.

كانت سنة 1937 في الواقع، سنةَ محاضرة أُلقيت في إطار المعرض العالمي للظُّرف الأسود. تعود مقدّمة «مقتطفات من الظُّرف الأسود ***Anthologie de l'humour noir***» الشّهيرة، المنشورة في طبعة **Sagittaire** سنة 1940، إلى سنة 1939 (أُعيد طبع الكتاب مع بعض الإضافات سنة 1947، وهي السنة التي نُشرت فيها «قصيدة غنائية إلى «شارل فوريي»». لا تمنحنا هذه المقدّمة التي «يمكن أن تأخذ عنوان «مانعة الصّواعق ***Paratonnerre***» (ليشتنبورغ **Lichtenberg**)»، تعريفا ثابتا للظُّرف. عجن «بروتون» السّاخر من كلّ محاولة للوصول إليه، وخاصّة من قصيدة «فاليري» الغنائية، و«أراغون» عجينَ تفكيرٍ أكثر ثِقَلا، هو تفكير «هيجل» وتفكير «فرويد» (نسبٌ مزدوَجٌ

1) ***Manifestes du surréalisme*, Jean- Jacques Pauvert, 1962, p: 339.**

عزّزه «جوليان غراك **Julien Gracq**» في كتابه). وبما أنّ الأمر يتعلّق بالنّسـبة إليـه بـ«قيمة نسبٍ بين الكلّ» في الأدب الحديث، فلا يهمّ إن استُعيدت حين نـدرس نصّـا له، ونصّا متفرّدا من هذه الحقبة.

تستعير مقدّمة «مقتطفات مـن الظُّـرف الأسـود» مثـالا بسـيطا مـن «فرويـد»، موجودا في ملحـقِ كتـابِ «الطُّرفـة وعلاقاتهـا بـاللاّوعي **Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient**»: يصرخ «المحكوم عليه الذي يُساق إلى المشـنقة» ذات إثنين، قائلا: هذا أسبوع يبدأ بداية جيّدة![1]، سجّل «فرويد» بأنّ الكائن المتـألّم هو الذي يصنع الظُّرف، وبأنّ عملية الظُّرف كلّها يكون مسرحها شخصـيّته الخاصّـة، ومن الواضح أنّ الظُّرف يوفّر له نوعا من الرّضا، ممّا يسـمح لـه بتعريفـه عـلى هـذا النّحو: «يكمن جوهر الظُّرف في الحقيقة في أن ندّخر العواطف التي ينبغي للوضـع أن ينتجها، وأن نسمو فوق تلك المظاهر العاطفية بفضل مزحة»[2]. يكمل «بروتون» بتعليق خاصٍّ به: «تأبى الأنا على نفسها أن تبـدأ، وأن تفـرض عليهـا المعانـاةَ حقـائقُ خارجية، إنّها تأبى أن تتقبّل بأن تلامسها صدمات العالَم الخـارجي؛ وأكـثر مـن ذلـك، إنّها تُظهر بأنّها تستطيع حتّى أن تصبح مناسبات لذّة بالنّسبة إليها»[3].

سيكون من العبث أن نرغب في القيـام بتطبيـق فـظٍّ لهـذه الصّيغة عـلى النّصوص التي كتبها «بروتون» في أزمنة العذاب هذه التي تقابل الحـرب. لقـد انسحب أمام العالَم بأناقـة، مـن هـذا الوضـع المحفـوف بالمخـاطر. قـرّر منـذ تجنيده سـنة 1939، بـأن يحصـل عـلى «أكـثر كمّيـة ممكنـة مـن الفلّـين لـكي

---

1) ***Le mots d'esprit et ses rapports avec l'inconscience*, «Idées/ NRF», n° 198, p: 366 ; *Anthologie de l'humour noir*, «Livre de poche», n° 2739, p: 15.**

2) ***Le mot d'esprit*, p: 368.**

3) ***Anthologie, Loc, cit.***

يـتمكّن مـن أن يطفـو»[1]. أبحـر في شـهر مـارس مـن سـنة 1941، إلى مارتينيـك **Martinique** عـلى بـاخرة «القبطـان «بـول- لومـارل **Paul- Lemerle**»»، وهـي مغامرة رواها «كلود ليفي ستروس»، المسافرِ على البـاخرة ذاتهـا في كتابـه «مـدارات حزينة ***Tristes Tropiques***»: «رحيـلُ بـائسٍ **un départ de forçat**»[2]. وانطلاقـا من سنة 1942، أقام في الولايات المتّحدة، مثل منفيٍّ.

كان الظُّرف إحدى الطّرق لكي نطفو في أزمنـة الإحبـاط هـذه، بـل لـكي نعيشـها كأزمنة إحباط. والدّليل موجود في هذه الفواصل من كتاب «المقدّمات النّقدية لبيان السّريالية الثّالث» التي طُبعت بخطٍّ مميِّزٍ **italiques**، وخاصّة في الثّالثة منها «عودة «الأب دوشازن» ***Le retour du père Duchesne***». إنّهـا محاكـاة سـاخرة لجريـدة «هيبير **Hébert**» الثّورية التي اختفت سنة 1794 بعد إعدامه إثر تجاوزاته، وعادت إلى الظّهور سنة 1848 وسنة 1871. «الأب دوشازن»، شخصية مهرِّجة ومن المفـترض أن يمثّل الشّعبَ الباريسي الطّيب، وتتميّز لغة «هيبير» بسخريتها وبفظاظتهـا. يـرى «بروتون» -الواعي بهذه الالتفاتات المتكرّرة إلى التّاريخ (بداية الـ«قصـيدة الغنائيـة إلى «شارل فوريي»» تؤكّـد ذلـك)- الأب «دوشـازن» مـثلما يـرى «فـوريي»، ويريـد خاصّة أن يرى بعينيه الأنذال الذين يحتلّون واجهة المشهد (كنتُ سأكتب:

واجهة نهر السّين)، و«هؤلاء السّادة الذين يرتـدون زّيـا مـن الخـردة القديمـة في شرفـات مقـاهي بـاريس»، و«العـودة المظفّـرة للقساوسـة وللرّهبـان الـذين كـان علـيهم أن يأخـذوا القطـار مـن طـرف قدمـه» هـؤلاء الـذين يمكـنهم أن يسـتمرّوا

---

1) cité dans Philippe Audoin, *Breton*, Gallimard, «La Bibliothèque idéale», n°9, 1970, p: 36.

2) *Tristan Tropyque*, Plon, 1955, rééd. Coll, «Terre humaine», p: 19-20.

«دون بطاقات» في «الأكل بشراهة في مطعم «لابيروز **Lapérouse**»» بينما يقف الآخرون في الطّابور «ذات صباح باكر، وفي الضّواحي، أملا في الحصول على خمسين غراما من رئة الحصان، وقد يتأجّل ذلك إلى وقت الظّهيرة مقابل نبتتيْن من الخرشوف **deux topinambours**»*[1]. ولم تحظَ عودة الثّوّارّ **sans-culottes** بنظرةِ رضا، وانتهى كلّ شيء بالإعلان عن حملة تنظيف كبرى:

وسأكنس لك هذه البقايا، من باب سانت أوان Saint-Ouen **إلى باب فانف** Vanves، **وأعدك بأنّهم هذه المرّة لن يقطعوا لي أنفاسي باسم الكائن الأعظم وبأنّ كلّ هذا لن يتمّ حسب الشّفرات الدّقيقة، وبأنّ الوقت قد حان لكي أرفض التهام كلّ هذه الكتب لـ«جان -فوتر** Jean -foutre» **التي تأمرك بالبقاء في بيتك دون أن تسمع جوعك.**

المحاكاة السّاخرة نمط آخر من المحاكاة الأدبية. مثلما يجعلنا «ميشال شنايدر **Michel Schneider**» نلاحظ، «المحاكاة السّاخرة لا واعية تشكّل انتحالا لا إراديا» وإن كان واعيا، مثلما هو الحال، فإنّ العملية تعود إلى «معاملة الشّر بالشّر، والانتحال بالمحاكاة السّاخرة، والتّأثير بالمحاكاة المتعمّدة»[2]. مثلما في البيت الأوّل من «قصيدة غنائية إلى «شارل فوريي»»، فإنّ «بروتون» يوافق هنا على أن نكتب بكلمات الآخرين. لا أدري إن كان يستخلص لذّة خاصّة، ولكنّه يسعى إلى أن يجعلهم يقولون ما يريد هو أن يقوله. لذلك، لن يتردّد في القصيدة الغنائية في ذكر «فوريي» أو تقليده في الجزء المركزي.

---

* **topinambours**: نبتة تُسمّى خرشوف القدس، وهي نوع من الخضراوات. وينتمي إلى فصيلة عبّاد الشّمس. (المترجِمة)

1) Ed, cit, p: 346-347.

2) *Voleurs de mots*, p: 67- 69.

ستعطينا الأبيات 50 - 53 فكرة عن ممارسة «فوريي» هذه:

لسنا مـزوّدين بشـكل أفضـل تحـت علاقـة القوالـب المضـادّة لمكافحـة الفـئران ولمكافحة الشّوائب.

أنا مؤمن، أنّ الخائفين الكبار من حيوانات ما قبل التّاريخ

لن يكونوا بعيدين، إنّهم يحكمون تصوّرَ الكون

ويعيرون جلودهم النّدية لأعمال البشر

يعيد «بروتون» توظيفَ صورة لـ«فوريي» عرّفها «جان غولميي» في طبعتـه. إنّنـا نجـد القوالـب المضـادّة في «نظريـة الوحـدة العالميـة **La *Théorie de l'unité universelle***» على الخصوص: إنّها عناصر سـيّئة أقحمهـا الخـالق في النّظـام الحـالي للحضارة ليعلن -في الاتّجاه المعاكس وعدم التّناسق- عن روائع النّظام المدمج.

وهكذا تثبت الدّودة الوحيدة الحالية بأنّه بإمكان الـبشر الجـائعين أن يـأكلوا -بنشاطهم المستمرّ في النّظام المدمج-، أكثر بكثير ممّا يأكلون في حضارتهم. يمكـن أن يبدو «بروتون» وكأنّه يحوّل هذا المفهوم إلى سخرية. إنّه لا يرى حوله دائما في أزمنة الإحباط هذه -التي تقابل هذه المرّة ما بعد الحرب مباشرة-، القوالبَ المرجـوّة، بـل القوالب المضادّة. دائما الفأر، دائما الشّائبة. دائما الوحـوش السّـابقة لعهـد الطّوفـان وجلدهم المكسوّ بالبخار (النّـدي). لـيس العـالَم الحـديث سـوى لا خلـقٍ مسـتمرّ. ولكنّ «بروتون» لا يسخر من «فوريي»، بل إنّه يتمرّد عـلى كـلّ سـخرية مـن هـذا النّوع. إنّه ينقل عنه، ويستعيد صوره ليصل إلى الحقيقة نفسها. لا يوجد الظُّرف في أيّة محاكاة ساخرة لـ«فوريي»، ولكـن في نظـرة باروكيـة تسـمح المحاكـاة السّـاخرة باستعادتها. مـا هـو مضـحك ومقلـق في الوقـت نفسـه، لـيس الوصـف الـذي قـام

به «فوريي»، ولكن هو ما وصفه، وما لا يزال موجودا، ما يُدعى الكلمات ذاتها، والوصف ذاته.

يسمو «بروتون» إذن، نحو ما سمّاه «هيجل» «الظُّرفَ الموضوعي» في كتابه «الجمال ***esthétique***». وبما أنّه يشيد بهذا المفهوم في مقدّمة «مقتطفات من الظُّرف الأسود»، فلنا الحقّ في أن نستعيدها بخصوص القصيدة الغنائية إلى «شارل فوريي». وإذا ما صحّ القول، فقد تصّور «هيجل» -حين درس «الفنّ الرّومنسي **l'Art romantique**» (بمعنى ذلك الذي بدأ مع المسيحية)-، الظُّرفَ في البداية على أنّه ذاتي:

في الظُّرف، تظهر شخصيةُ الفنّان في ملامحها المتفرّدة والعميقة، بحيث أنّ ما هو عليه قبل كلّ شيء في هذا الشّكل من الفنّ، هو من قيمة الفنّان الرّوحية. لا يقترح الفنّان على نفسه في الظُّرف، أن يمنح شكلا فنّيا ومنتهيا لمحتوًى موضوعيٍّ تَشكّل من قبل في ملامحه الرّئيسية، تحت خصائص متأصّلة فيه، ولكنّه يتغلغل إن صحّ القول في الشّيء ويطبّق الأساسيَّ من نشاطه، ليفكّك ويهدم - عن طريق اكتشافات ذاتية - ملامح معالم فكرية غير منتَظَرة، وأفكارا لافتة للانتباه، وكلَّ ما ينحو نحو أن يكون ذاتيا وأن يكشف شكلا ملموسا وثابتا[1].

ولكنّ هذا الظُّرف الذّاتي يتحوّل إلى ظُرف موضوعي، في خلاصة هذا الجزء من درسه، وفي المقطع الذي ذكره «بروتون» بدقّة:

[..] تميّز الفنّ الرّومنسي منذ البداية بفصلٍ أكثر عمقا، بعطفة أكثر تطرّفا للباطن على نفسه، ونظرا للعلاقة النّاقصة بين الفكر والواقع الموضوعي، فإنّ الباطن بدا بدوره غير مبالٍ بهذه العلاقة.

---

1) Traduction de S. Jankélévitch, *Esthétique de Hegel, L'Art Romantique*, Aubier, 1964, p: 139.

كان يجب أن ينتهي هذا التّناقض في تطوّره، بتركيز مصلحة الفنّ الرّومنسي كلِّها إمّا على الظّاهر العرضي، وإمّا على الذّاتية التي ليست أقلّ عرضية. ولكن حين يصل تركيز المصلحة هذا، على الواقع الموضوعي وعلى تمثّله الذّاتي، - وفقا لمبدإ الرّومنسية-، إلى تغلغل الرّوح في الشّيء، ويهاجم الظُّرفُ من جهته الشّيءَ والشّكلَ الذي يدمغه ردُّ الفعل الذّاتي من جهة أخرى، سنشهد ظهور نوع من الظُّرف الموضوعي في الشّيء نفسه[1].

ظهرت العبارة بالتّحديد في المحاضرة التي أُلقيت يوم 29 مارس 1935 في «براغ»، «الوضع السّريالي للشّيء/ وضع الشّيء السّريالي ***Situation surréaliste de l'objet / Situation de l'objet surréaliste***»، حيث قلب «بروتون» هذه المرّة البخار الفلسفي، فأبعد «ماركس» و«أنجل»، وامتدح «هيجل» بإكبارٍ[2]. لقد وجد الظُّرفَ الموضوعي الخالص إذن، في «خرافة **Fable**» لـ«جاري **Jarry**»، بل وفي الحركة المستقبلية وفي الحركة الدّادية أيضا، عند كلٍّ من «مارسال دوشان **Marcel Duchamp**» و«ريموند روسل **Raymond Roussel**»، و«جاك فاشي **Jacques Vaché**»، و«جاك ريغو **Jacques Rigaud**»[3]. «فوريي» المعاصرِ لـ«هيجل» تقريبا هو سلفهم، ويبدو من جهة أخرى، بأنّ «بروتون» يفهم مصطلحَ «رومنسي» في النصّيْن بالمعنى التّاريخي، وليس بالمعنى الهيجلي للمصطلح.

يضعنا المثال الذي اختاره «بروتون» في «الوضع السّريالي للشّيء ***Situation surréaliste de l'objet***» و«خرافة **Fable**» «جاري»، في قلب شعرِ انسلاخاتٍ يعرض الجزءُ الأوّل من «قصيدة غنائية إلى «شارل

---

1) *Ibid*, p: 152, Breton cite une autre traduction de ce même passage dans *l'Anthologie de l'humour noir*, p: 12- 13.

2) Dans l'édition des *Manifestes du surréalisme*, p: 309- 311.

3) *Ibid*, p: 319.

فوريي»» عددا من عيّناته. يمكن أن يكون «هيجل» مرجعا مرّة أخرى. لا ينبغـي أن نأخذ من كتاب «الجمال» الفصلَ الذي يتناول الفنّ الـرّومنسي، ولكـن الانتقـال مـن الفنّ الرّمزي إلى الفنّ الكلاسيكي، والتّراجع عـن الحيوانيـة المصـاحبة لـه. «يمكننـا أن نعتبر الانسلاخات عموما -كما كتب إذن- نقيضا للطّريقة التي نظر بها المصريون إلى الحيوانات وكرّموها. في الواقع، حين ننظر إليها في جانبها الأخلاقي، فإنّها تحتوي على تصرّفات سلبية فيما يتعلّق بالطّبيعة على الخصوص. تمثّل الحيوانات والأشـكال غـير العضوية نوعا من الانحطاط في الطّبيعة الإنسانية، بحيث أنّه، إذا كانت الآلهة التـي تمثّل القوى الأساسية للطّبيعة تسمو -عند المصريّين- إلى صفّ الحيوانـات وتسـتقبل الحياة، فهنا، على العكس، يبدو اتّخاذ أحد أشكال الطّبيعة مثـل عقوبـة، عـلى خطإ جسيم نوعا ما، أو حتّى على جريمة وحشية. وجود كهذا هو وجود الكـائن منفصـلا عن المبدإ الرّبّاني؛ إنّه آخر كلمة للمعاناة التي يمكن للإنسان أن يحفـظ نفسـه فيهـا كإنسان»[1].

ليس الانسلاخ الذي يحدث في الأزمنة الحديثة هو ذاتـه الانسـلاخ الـذي حـدث قديما. إنّه يحيل على ما قبل الطّوفـان، مـع أنّـه دلالـة عـلى انحطـاط إضـافيّ. تُظهـر إنسانيةُ ما بعد الحرب مباشرة «أنواعا تبدو في طريق التّحجّر نهائيا/ ولكن من الذي سيبدو عاجزا -إذا ما واتته الظّروف- عن زحفٍ جديد»: إنّهم وصوليّون وزاحف من كلّ نوع، مستعدّون للتّنكّر لماضيهم الحالي متأقلمين مع الظّروف الجديـدة. الصّـورة سِـمة للظُّـرف الموضـوعي عنـد «بروتـون»، وللظُّـرف الـذي يريـد أن يتقاسـمه مـع «فوريي»، ولكنّ الحدود هشّة بين الظُّرف والنّقمة:

1) **Voir extraits de *l'Esthétique*, éd. Claude Khodoss, PUF, 1954, p: 176- 177 ; et Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Armond Colin, 1974, p: 158.**

إنّنا نشمئزّ من قَطع بيْضهم دون قِشر

وخوفا ينساب نسلهم التّافه

لقد عرفتَهم كما عرفتُهم تماما

ولكن لا يمكنك أن تعرف كيف خرجن

من السّبات مصقولاتٍ وجشعاتٍ.

وبعيدا عن ذلك، يواصل «بروتون»، تفصيلَ الحديث عن القوالب المضادّة، مقترحا سلسلةً جديدة من التّمثّلات الحيوانية التي هي مجازات ظُرفية -ولكنّها عنيفة-، ضدّ إنسانية ما بعد الحرب. وهي على التّوالي: عِجل البحر، وآكلو الجيَف، والقُردوحيات (فصيلة من القرود). كلّ واحد منها يستحقّ دراسة أكثر دقّة.

عِجل البحر نوع من الفقمة الذي اعتبره القدماء من قبل مثل رجل بحري، ممّا يسهّل التّطبيق المجازي. يمكن أن تمثّل هذه الكتلة الرّخوةُ الجبنَ، وقلّة البأس في الاحترام والدّفاع عن المثل العليا. بقاء عجول البحر التي يمكن أن نعتبرها قوالب مضادّة للكائنات القوية القادمة، يقول الكثير أيضا عن البطء في التّطوّر، والنّكوص إلى النّقيض («الصّناعة الجذّابة»، بمعنى الخاضعة لجاذبية حماسية، والتي ينبغي أن تكون -حسب «فوريي»- بديلا للصناعة في الحضارة، «خاطئة، ومجزّأة، وكاذبة»).

لكي تعرف مثل اليوم كيف يواجه الإنسان العادي

[مع قَدَره،

عليك أن تباغت نظرة عِجل البحر في حوضه

[الدّافئ الماء

سيحدّثك مطوّلا عن تنفيذ المُثُل العليا

ويخبرك عن مدى الجهد الذي بُذل

في سبيل الصّناعة الجذّابه.

أمّا آكلات الجيف، فهي حيوانات تعيش على الجثث (النّسور على الخصوص)، أولئك الذين لديهم فائدة في الحرب إذن أو في الإعدامات، واستطاعوا أن يتدخّلوا في لحظة التّصفيات. في اللّغة العامّية، فإنّ آكلَ الجيَف هو أيضا ذلك الذي يبيع الجيفة كلحم للاستهلاك: يمكن لـ«بروتون» أن يلمّح إلى بعض الممارسات الخاصّة المخزية للتّجارة في أزمنة الإحباط هذه. أكلة الجيَف هم أكبر المنتصرين على مقابر الحرب والجوع:

بالمناسبة نفسها

لن يفوتك أن تستفسر عن أكلة الجيَف

وسترى إن كانوا قد قلّلوا من عجرفتهم

هناك من ينتفع من الموتى، وهناك من يقتلون. لرؤية هذا النّوع الأخير، يكفي أن نرفع ستارة أخرى للمسرح، «ستارة توأم» (ولكنّ كلمة توأم مشحونة في الوقت نفسه بدلالة الجزّار- توأم اللّحم). يجمع «بروتون» هؤلاء القتلة، في مجاز فريد، هو مجاز الـ (الجزّار-الشّمس)، آخر تغيّرٍ للملك-الشّمس

الذي كنّا نعتقد بأنّه اختفى مع الثّورة:

السّتارة التّوأم رُفعت

ستكون مقبولا لتتأمّل تتويجه

يدًا مضمّخة بالدّماء، تبصم في موضع القلب على

مئزره المعصوم الجزّارَ- الشّمس

مستمتعا بباليه خطاطيفه المطلية بالنّيكل.

يُرتّب النّظم كما لو كان في إحدى خرافات «لافونتين»، كما لو أنّه يعزّز الانطباع عن خرافة حيوانية أخلاقية المغزى، ويمكن أن تجعلنا «الخطاطيف» نفكّر في كائن شرّيرٍ أيًّا كان (الثّعابين على الخصوص) إذا لم تكن الصّورة كافية لذاتها. إنّها خطاطيف الجزّار، تلك التي حسب شهادة «لويس مارتن شوفيي **Louis Martin-Chauffier**» الـ**SS*** التي تعلّق الأجساد المشنوقة للمراهقين الذين جعلوا منهم عبيدهم ولذّتهم[1].

تعود الصّورة الحيوانية بوضوح في بقية الجملة:

حينها كانت قُردوحيات البِقاله

تحظى بالاحترام في أيّام القلّة والسّوق السّوداء هذه

وتريك جانبها الفاخر عندما تقترب منها

ينبغي أن نفهم البِقالة بالمعنى الواسع للتّجارة، وقد جاء الاستحضار ليكمل الاستحضار السّابق. إنّه مجاز عن كلّ أولئك الذين أثرتهم السّوق السّوداء والذين يعوّلون على أبّهة ثرائهم كي يظهروا من الآن فصاعدا على أنّهم فضلاء. يليق بهؤلاء المقلّدين الوقحين مظهر القرود الكبرى برأس الكلب. يُضاف إلى ذلك، بحمولة سيميائية زائدة هي سِمة ظُرف، تلميح إلى معركة «سينوسيفال **Cynocéphales**»** (في التّلال التي تشبه رؤوس الكلاب) والتي

---

* وهي الشّرطة السّرية النّازية الشّهيرة بقسوتها في الحرب العالمية الثّانية. (المترجمة)

1) *L'Homme et la bête*, Gallimard, 1947 ; et voir le livre de Bernadette Morand, *Les écrits des prisonniers politiques*, PUF, 1976.

** سينوسيفال **Cynocéphales**: اسم لمعركتيْن، جرت الأولى سنة 364 ق.م بين طيبة وتيسالیا. والثّانية سنة 197 ق.م بين روما ومقدونيا. (المترجِمة).

تقابل فيها -في سنة 197 قبل الميلاد-، «فيليب الخامس **Philippe V**» ملك «ماسيدوانيا **Macédoine**» مع القنصل («كانكتيوس فلامينيوس **Quinctius Flaminius**»). وذلك صحيح ما دام تصوير ما بعد الحرب لا يزال غير منفصل عن الحرب في هذه القصيدة الغنائية إلى «فوريي».

يقرّب «بروتون» في مقدّمة كتاب «مقتطفات الظُّرف الأسود»، هذا «الظُّرف الموضوعي» من «الصّدفة الموضوعية». وفي الواقع، يتقاطع المصطلحان («لقد أعلنّا من جهة أخرى، بأنّ أبا الهول الأسود للظّرف الموضوعي لا يستطيع أن يفوّت لقاء أبي الهول الأبيض للصّدفة الموضوعية -في الطّريق الذي يملأ طريق المستقبل بالغبار-، وبأنّ كلّ الإبداع الإنساني اللاّحق سيكون ثمرة عناقهما»)[1]. يحيل الكاتب نفسه على «الوضع السّريالي للشّيء»، حيث تتأكّد العلاقة فعلا:

هذا التّوسّل الذي يبدو مناسبا لتكرار حركةِ أحدِ العناصر المكوّنة للظُّرف الموضوعي: تأمُّل الطّبيعة في أشكالها العرضية، على حساب الظّرف الذّاتي، أي مكوّنِه الآخر، الذي هو نفسه نتيجة لحاجة الشّخصية لبلوغ درجتها القصوى من الحرّية، هذا التّوسّل -الذي أؤكّد بأنّه مظلم تماما-، لدرجة أنّه لم يتوقّف بعد «أبولينار Apollinaire**» عن أن يكون أكثر إلحاحا، وخاصّة لصالح دعوة إلى التّلقائية التي شكّلت كما تعلمون النّهج الأساسي للسّريالية. لقد وسّعت ممارسة التّلقائية النّفسية -في كلّ المجالات- حقلَ الاعتباطية المباشر بشكل كبير. إنّه إذن، النّقطة الأساسية هنا، وقد نحت هذه الاعتباطية عند الفحص نحو أن تنفي بشكلٍ عنيف جدّا أنّها اعتباطية. كان للحرص الذي أجبرتُ نفسي من جهتي في كلّ مناسبة على أن أطلبه -حول**

1) Ed. cit. p: 13.

بعض الحقائق المزعجة، وحول بعض المصادفات المثيرة في أعمالٍ من مثل «ناجا *Nadja*»، و«الأواني المستطرقة*Les vases communiquants*» وفي مختلف المداخلات اللاّحقة- أثرٌ في إثارة مسألةِ الصّدفة الموضوعية - بصرامة جديدة-، وبعبارة أخرى، هذا النّوع من الصّدفة التي لا تزال تتجلّى عبرها ضرورةٌ تستعصي على الإنسان بطريقة غامضة، حتّى وإن كان يعتبرها ضرورة حيوية. هذه المنطقة من الصّدفة الموضوعية التي لا تزال تقريبا مجهولة هي - كما أعتقد - في الوقت الحالي، الأجدرُ - بين الكلّ - باستمرار البحث فيها[1].

يظهر مفهوم الصّدفة الموضوعية هذا مبكّرا عند «بروتون». وقد اقترح لها «ميشال كاروج **Michel Carrouges**» التّعريف الآتي: «هي مجموع الهواجس، واللّقاءات الغريبة والصّدف المذهلة، التي تحدث من وقت لآخر في الحياة الإنسانية»[2]. ولذلك، لم يكن لقاء «بروتون» و«فوريي» عاديا أيضا مثله مثل اللّقاء الذي يشكّل لعبة «الجُثّة البديعة **Cadavre exquis**»[*]. يحدث هذا اللّقاء في كلّ واحدة من الصّور التي أُتيحت لي فرصة التّعليق عليها. ولكنّها لم تعزّز في أيّ مكان إلاّ في البيت الاستهلالي الذي انطلقتُ منه أنا بدوري: «في هذا الوقت، لم أكن أعرفك إلاّ مشاهدةً». وضعت هذا البيت، مباشرة تحت إشارة الظُّرف وأيضا تحت إشارة الحبّ، إذا أردنا حقّا أن نفهم الكلمة بمعناها الواسع كما يُشار إلى كلّ لقاء يستدعي فتنة.

---

1) Ed. cit, p: 320- 321.

2) *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Gallimard, 1950, cité dans Robert Bréchon, *Le Surréalisme*, Armand colin, 1971, p: 46.

* هي لعبة شعرية مارسها السّرياليّون الفرنسيون، تتمثّل في أن يكتب شاعر بيتا، ثمّ يليهآخر ببيت، وهكذا حتّى تكتمل القصيدة في تأليف جماعيٍّ. شبيها بما كان معروفا عند العرب بالمبارزة الشّعرية. (المترجمة)

يوضّح «بروتون» هذا اللّقاء الطّارئ، في عدّة أبيات بعد ذلك:

وها هو ذات صباح من عام 1937

كان قد مضى حوالي مائة عام على وفاتك

وأنا أمرّ أبصرت باقة نديّة من البنفسج [عند قدميْك

يشير التّعيين إلى مفاجأة جاء البيت الموالي -رغم ذلك- لتصحيحها، وهو بيتٌ مضمّن (ولكنّه ليس موضوعا بين قوسيْن: لأنّ تراجعا مطبعيا يكفي*). الصّدفة الموضوعية هي مصادفة مزدوَجة: صدفة لقاء، وصدفة عيد ميلاد. ولكن لأنّ هذه المصادفة مزدوجة، فإنّها تجعلنا ندرك ضرورة سرّية. يكتشف الـ«مارّ» ما كان مقدّرا له بأمر غامض يؤمن به «بروتون» بعمق دون أن يتمكّن من تحديد المصدر مطلقا.

عُرض قوس آخر مزدوج، لصالح تراجع مطبعي مزدوج، يُظهر صورةً حيوانية، هي أولى صور القصيدة التي تكملها الصّور التي تمّ تحليلها سابقا (وخاصّة القُردحيّات):

نادرا ما تزهر التّماثيل في باريس

لا أتحدّث عن الكلبيات[1] المخصّصة لحثّ القطيع

يتفوّق الازدراء على الظُّرف: باقاتٌ -إشارية، باقاتُ- أعلام، هي قيود أخرى تمارس على الإنسانية المهانة المدجّنة (الاحتفالات الدّينية، نُصُب الموتى، إلخ)

---

* كُتب البيت المشار إليه في النّص الأصلي باللّغة الفرنسية في فضاء مطبعيّ مختلف عن سابقه ولاحقه. (المترجمة).

1) *Chiennerie*: «se dit de choses basses et dégoûtantes», (*Littré*). On reconnaît l'hostilité de Breton à toute cérémonie de caractère officiel, et en particulier aux cérémonies religieuses (sur ce point, voir Alexandrian, *Breton*, Ed. du Seuil, coll «Ecrivains de toujours», n° 90, p: 157- 158).

خلف الازهرار غير المنتظَر لتمثال «فوريي»، يفضّل «أندري بروتون» أن يتخيّـل «الأثر الطّويل» ليدٍ أنثوية، هي يد إحدى هؤلاء العابرات الغامضات اللّواتي يحبّ لو تعمرن عالمه (في «عبّاد الشّمس»، وفي «ناجا». أو اللّواتي يراهنّ في قصيدة «الإخلاص ***Dévotion***»، وهي إحـدى «إشراقـات» «رامبـو»). ومـثلما يبـدو أنّـه توجـد ضرورة سرّية تحت الصّدفة الموضوعية، يبدو أنّه توجد سـببيّة سرّيـة حيـث يُخـلي الظُّـرفُ المكان للحماسة.

ولكن إلى أيّ حدّ يمكن أن تمضي هـذه الحماسـة؟ وخاصّـة إلى أيّ حـدّ يمكـن أن تعبّر عن نفسها؟ يُطرح هذان السّؤالان بخصوص سلسلتيْن من الأبيات التـي تركتُهـا حتّى الآن في الظّل والتي تنتمي أيضا إلى المقطع الأوّل من القصيدة الغنائية.

يتعلّق الأمر قبل كلّ شيء بالاستلهام البحري. الصّورة جميلة. بل، وسـأقول بأنّهـا جميلة جدّا وأنّها تدفع بسبب ذلك، إلى شيئ من الحذر. «فـوريي» حـارس، ومـلاّح، يتمركز على مقدّمة قارب ليس سوى مدينة باريس بأكملها. يوجد هذا القـارب كـما نعلم، في كلّ العصور على مختلف شعارات باريس، ولكنّه مـن الصّـعب ألاّ نفكّـر في «بيجـي **Péguy**»، وفي مؤلّفـه «عـرض بـاريس في نـوتردام ***La présentation de Paris à Notre-Dame***»:

با نجمة البحر ها هي السّفينة الثّقيله

حيث نجدّف عُراةً تحت أوامركم

ها هي محنتنا ونزع أسلحتنا؛

ها هو رصيف اللّوفر والقُفل، والقناة[1].

---

1) Premier poème de la *Tapisserie de Notre- Dame* (11 mai 1913), dans *Œuvres poétiques complètes* de Péguy, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1954, p: 529.

تأخذ الـ«منحدرات الرّوحية تماما»، و«النّجوم» التي تحملها «التّعريشة الأخيرة» إذن هيئاتِ محاكاة ساخرة، ويتساءل القارئ إلامَ ينبغي له أن يكـون حسّاسـا؟ هـل للشّحنة الشّعرية المؤكّدة لهذه الأبيات أو إلى السّخرية الممكنة التي تعبّر عن نفسها فيها؟، وهكذا يأخذ «فوريي» المكان المخوّل عادة للاّحين آخرين، وخاصّة «القدّيسة جونوفياف **Sainte Geneviève**»، سيّدة باريس.

ذُكر الطّقس الذي كان «فوريي» موضوعا له، في البيت الأخير مـن هـذا القطـع الأوّل:

دون أن نحفل كثيرا بالأيّام المواليه

[لاحظتُ بأنّ الباقة قد جُدّدت

واندمج النّدى مع الباقة

أمّا أنت، فلا شيء أمال عينيْك عن الأوحال

(الماسية من ساحة كليشي **Clichy**

ألا تزال موجودا هنا يا فوريي

كما في الأزمنة حيث كنتَ تعند في طيّاتك البرونزية

[لتغيّر مسارَ قطارِ مخيّم المعارض

ومنذ أن اختفى، فأنت الذي تسطع

ينتظم هذا الطّقس الصّـباحي، والتّجديـد الثّابـت الـذي ينطـوي عليـه، في طقسٍ يكمّله الطّقس الشّعري. لا تشكّل الـورود، والنّـدى وقصـب الشّـاعر في الواقع سوى واحد. سيكون من الخطإ البحث فيما يلي عـن أيّـة رؤيـة جذّابـة للجادّات الكبرى قرب تمثال «فـوريي». إذا كانـت قـد تركـت آثـارا، فـإنّ ذلـك

على نمط أين هم ***ubi sunt***. قتلت الحرب الاحتفال. ولكنّ «فوريي» لا يزال هنا دائما واقفا وساطعا.

ليس هذا النّعت الأخير بريئا. يأخذ سطوع «فوريي» مكانَ القربان المقدّس. ومعنى ذلك أنّ «فوريي» يأخذ مكان المسيح. أ هي إشارة حماسة؟ يمكن أن نراها مفرطة هذه المرّة، وفي غير موضعها تقريبا. أهي سمة ظُرف؟ ستكون أقلّ في الانسلاخ هذه المرّة منها في التّحويل. يذكّر «بروتون» في مقدّمة «مقتطفات من الظُّرف الأسود» بأنّ «الإنسان ينحو بطبعه نحو تأليهِ ما يتجاوز حدود فهمه»(1). هكذا هو الشّأن بالنّسبة إلى «فوريي» في هذه البداية من القصيدة الغنائية. ليس لأنّه إله، ولكن لأنّ «بروتون» يريد أن يحتفل بما كان فيه من غموض وعجائبية في الوقت نفسه، في لقاء يصنّف تحت إشارة الصّدفة والظُّرف الموضوعي.

فوريي، أورفيوس الجديد:

تمنح صورة الإبحار وحدتها منذ الجزء الأوّل من القصيدة الغنائية. تتقدّم القصيدة مثل سفينة بخارية، ويمكن لـ«بروتون» في الشّكل الشّعري **calligramme*** الصّغير الذي تنتهي عليه هذه الموشّحة الواسعة، أن يقلب

---

1) Ed. cit, p: 10.

* الشّكل الشّعري / الكاليغرام **Calligramme**: قصيدة يشكّل تخطيطها على الصّفحة رسما، عادة ما يكون متعلّقا بموضوع النّص، ولكن في بعض الأحيان يحمل معنى معارضا للنّص. يسمح ذلك بالجمع بين الخيال البصري وما تتيحه الكلمات. يرجع أصل هذه الكلمة إلى الشّاعر الفرنسي «غيوم أبولينار **Guillaume Apollinaire**» [وتتشكّل الكلمة من اختزال كلمتيْ: كاليغراف **calligraphe** (الخطّاط) وإيديوغرام **idéogramme** (الصّورة)]، في ديوانه المعنون بـ«كاليغرام **1918**) «***Calligramme***). ويتعلّق الأمر عند «أبولينار» بالكتابة الجميلة. هكذا أعلن ساخرا لصديقه «بيكاسو» قائلا: «أنا أيضا رسّام.» وبذلك يسمّى هذا الشّكل الخاصّ من الشّعر أحيانا: الشّعر التّصويري. (المترجِمة).

البخار الشّعري. وإن صحّ القول، فقد قلبه بالفعل، بما أنّه نقل الأسطورة من الجـزء الثّاني نحو الجزء الأوّل. إنّه لا يحفـل بالأسـطورة لأجـل ذاتهـا. وإنّمـا وظّفهـا مجازيـا معدّلا باستمرار صلابتها الظّاهرة عـن طريـق انزياحـاتٍ للمعنـى، وتجميـعٍ للصّـور، وإضاءات في تعليميّتها.

تحضّر الاستعارة الأساسية دخـول «فـوريي» كبطـل أسـطوري، كربّـان لــ«آرجـو **Argo**» جديدة. ولكن يتطلّب ذلك حـوالي مائـة بيـتٍ لـكي يتحـدّد الشّـبح الأورفي. لـ«فوريي» في البداية صلابةُ تمثال النّحاس الذي ينبغي أن يصحّح بوضعية «رامـي الشّوك» المتناهية المرونـة، وهـو تمثـال قـديم محفـوظ في متحـف الفاتيكـان. حـين ينبجس «في مقدّمـة الجـادّات الخارجيـة»، تبحـث الاسـتعارة الكاملـة لنفسـها عـن تبريرات أخرى غير المحاكاة السّاخرة. منها تبريـر جغـرافي: تضـاريس المدينـة، وهـي ترتفع في موجات نحو مرتفعات «مـونتمارتر **Montmartre**»، حيـث كـان يعـيش. وتبرير تاريخي: الغضب الشّعبي أثناء الهجوم على التّلّ الذي كان مَقرّا ثوريا عاليا في مارس 1871. وتبرير حيّ: الرّغبة ومدُّها وجزرُها في حـيّ «بيجـال **Pigalle**» (ولكـنّ الاستعارة تتغيّر: إثارة الشّهوة ليلا في الغابة؛ وتتحرّك الأسطورة أيضا: طائر النّار، وأبـو الهول الرّغبة الذي ينبعث دائما). الصّورة الأخيرة هـي الأكـثر غموضـا، ولكنّهـا أيضـا الأكثر إحالة على الأورفية. إنّها «مزاد علني للحوريـات» (العـاهرات اللّـواتي يُعرضـن للبيع؟ الفنّانون الذين يبيعون أنفسهم في زمن الإحباط هـذا؟)، وهـي تحـوّل شـبيه بتحـوّل الأسـماك يصـوّر الصّراع الموسـيقيّ الـذي يقابـل في النّشـيد الرّابـع مـن «المغامراتيات» لأبولونيوس الرّوديسي، بين ابن «آجر» والحورية، وبين «قوّة الرّبابـة» و«صوت البيانو الصّغير»:

كان النّسيمُ العليل والموجة الرّنّانة -التي كانت تطاول سارية السّفينة- يحملان السّفينة معا في الوقت نفسه: ولم يعد يُسمع من الحوريات غير أصوات مبهمة[1].

عرفنا هذه السّفينة أيضا في «البيثورية» الرّابعة لـ«بندار» التي حملت مغامرةُ الآرجو ثلاثيّاتها الثّلاثة عشر. لم يمنحها «بروتون» في «قصيدة غنائية إلى «شارل فوريي»» اسمها الأسطوري، ولكنّه يضع مكانه مادّة رحلةِ بحث المغامرين: «التّيس»، و«جزّته». تمّ تناول التّيس في البداية لذاته، مع الصّفة التي هي خاصّته، بمعنى «العنف (الذي) يعشّش بين قرنيْه». إنّه حيوان يعرف كيف «ينطح» (يفكّر الشّاعر أيضا دون شكّ في الآلة العسكرية التي مُنحت اسم التّيس). بل ينتهي به الأمر بأن يجرح نفسه أيضا. ومجازيا فإنّ التّيس يعني المغامرة نفسها، بمعنى رحلة آرجو (معنى أسطوري) والثّورة الرّوسية (معنى مجازي). «الجزّة اللاّمعة ذات الحوافّ الذّهبية»[2] هي مجاز الوعد. إنّها تمثّل إذن ما في التّيس من خرافي. إنّه الـ«ربيع» الذي ينفتح في عمق عينيْ التّيس- الثّورة. «لنضرب عن الماضي صفحا/ سيغيّر العالَم قاعدته»، هكذا غنّت العالَمية، احتفالا بالتّجديد. ليست اللّحظة التي حفظتها الذّاكرة هي لحظة الانطلاق، بل هي لحظة العودة (كما ورد في البيثورية الرّابعة)، بعد غزوة الجزّة الذّهبية على آييتاس، ملك الكولشيديّين، وعلى التّنّين الذي يحرسها.

سنلاحظ بالمطابقة بين الجغرافية الأسطورية والجغرافية الواقعية، بأنّ هذه العودة تتمّ من الشّمال إلى الجنوب، «من الشّرق إلى الغرب». مجازيا، إنّها امتداد الثّورة الرّوسية نحو بلدان أخرى، وتطلّعها إلى أن تمتدّ إلى الغرب.

---

1) IV,910- 911, *Argonautiques*, t.III, trad. Emile Delage et Francis Vian, Belles –Lettres, coll. Des Universités de France, 1981, p: 109.
2) IV ème *Pythique*, *v. 411*.

أورفيوس هو أوّل المغامرين الذين سمّاهم «بندار». وقد سمّاه «بروتون» أيضـا، بعد عطفة (جاء ذكره بعد ذكره زارع الألغام ورامي الأشواك) ولصالح ميزة: «لك يـا (فوريي) قصب أورفيوس» يجعلنا قصبُ أورفيوس هذا نفكّـر في صـولجان «هـارون **Aaron**»: إنّه شعار الرّبّان. في اللّحظة التي كان على السّفينة آرجـو أن تجتـاز فيهـا معبر الصّخور المتسـاقطة وتنجـوَ مـن الحوريـات، كـان أورفيـوس السّـيّدَ عـلى مـتن السّفينة. وكذلك، امتلك «فوريي» الـ«علاج». أرورفيوس هـو أيضـا القـسّ. بـل وقـد أصبح في التّصوّر المسيحي، الرّاعي الصّالح، أي المسيح. التّيس يدعو القطيع، والصّورة يمكن أن تمتدّ. لقد فهِم «فوريي» -دون الاستعداد لأن يكون راعيـا-، ضرورةَ «راعـي جميع الأنغام»، الممهـورِ بـالقِوى السّـبع الفاعلـة في «العـالَم الصّـناعي الجديـد ***Le nouveau monde industriel***». فقد كان بإمكانه أن يحصل على حراسـة التّـيس، وإدارة الثّورة. وأخيرا، أورفيوس هو الموسيقي: حيث ننتقل بسهولة مـن القصـب إلى النّاي، حتّى وإن كان بالأحرى سيّدَ القيثارة[1]، واحتـاج إلى كـلّ قـدراتها ليعلـو فـوق صوت الحوريات. كان «فوريي» المعلِن عن مملكة التّناغم عبر الثّورة (نجد حتّـى في «نظريـة الحركـات الأربعـة ***Théorie des quatre mouvements***»، تنويهـا عجيبـا بالأوبرا).

يريد «بروتون» على الخصوص، أن يحتفي بمبادرة الحركة ومـن بـادر بهـا، مثـل «رامبو» في قصيدة من «الإشراقات»:

دون ثمن

ستبقى القفزة الأولى في نظري مثالية دائما

حين تتمّ بهدف توافق البِناء

---

1) R. Jobson a mis des paroles sur *Syrinx* de Debussy, et a intitulé l'œuvre *Orphée*.

هناك شيء يقفز بالفعل في تراكب البيت القصير على البيت الطّويل الذي يليه. للصّورة قيمة كبيرة بالنّسبة إلى الحيوان، وبالنّسبة إلى الباخرة (التي تقفز على اللّجة)، وبالنّسبة إلى التقدّم (الذي يتزعّمه الثّوريون). التّطبيق المجازي مباشر هنا، ويمكن للصّورة أن تستمرّ بمفهوم تقني. وثمّة صورة أخرى، لتمييز مبادرةِ الحركة: حتّى وإن كانت الصّدمة، الضّرورية والمفيدة مدهشةً، حتّى وإن كانت لها عواقب دموية، فستكون اللّحظةُ الحاسمة لحظةَ «انقلاب».

لا تريد القصيدة الغنائية أن تكون احتفالا خالصا. كلام «بروتون» غير ثابتٍ مثل سحابة صيفٍ. تخلي المدحية المكان للنّقد، حتّى حين يتعلّق الأمر بـ«فوريي»، وحتّى إن كان «بروتون» ناقِدَ زمنه، فهو يستعيد النّقد الذي أنتجه «فوريي».

في اللّحظة التي يتصوّر فيها «بروتون» الثّورة، فلن يكون رجل مثل «فوريي» على رأسها، ولن يكون أورفيوس الجديد، إنّهم «آخرون». ويترك هؤلاء الـ«آخرون الذين أتوا» الرّغبة في أن «يأتي فوريي أخيرا». ونظرا لتواصلها، فقد تكون المهمّة الثّورية قد انحرفت. ومن المحتمل أن يكون «بروتون» قد فكّر في ذلك: استُبدل «الاقتناع» في أبسط صوره، -الذي جعل منه الإغريق ألوهية (إقناع **Peithô**)-، بالعنف، بما قد يحويه من سحرٍ ومن إزعاج في الوقت ذاته. وبهذا التّصوُّر، لا يبدو أنّ الثّورة استطاعت أن تجلب الخير إلاّ عن طريق الشّر: «فُرجات الغابة الهائلة» التي فتحتْها الثّورة «مكانا مكانا، غطّتها الأدغال» من جديد. يولد القلق في اللّحظة الحالية، من ثلاث ملاحظاتٍ: الثّورة تنزف (إنّها تتداخل مع الحرب ومع تصفيات الحسابات الدّموية لما بعد الحرب)؛ الثّورة ترعى (إنّها في مرحلة ركود)؛ والثّورة تبدو دون قيادة. تُعزِّز لعبةُ الكلمات -القائمة على التّجانس، وكذا

على إشارة أسطورية إلى «ميدي» ابنة «آييتاس» التي أصبحت رفيقة «جازون **Jason**»-، الانطباعَ بخطر حاضرٍ في السّراب الثّوري:

إنّنا نرتعش من أن تكون قد أُصيبت بعدوى قرب المستنقعات منذ زمن تحت الجزّة المذهلة، ذهبوا لكي يطوّروا السّموم بمكر.

لا يسلم «فوريي» من النّقد، بسبب معاداته للسّامية الذي تُقُبِّل بصعوبة بعد الغارات ومعسكرات الاعتقال. لم تكن معاداة «فوريي» للسّامية إن صحّ القول عرقية، مثلما حدّد «جان غولميي»(1): لقد انتقد نقدا عاما الرّبا والتّجارة وقد مارسه «بروتون» كذلك، وقد تكون «جورج ساند» قد سلكت المسلك نفسه. أَلم يكن تصوّر «فوريي»، - الذي كان جديدا دون شك، وشاعريا-، ساذجا أيضا؟ ذلك ما رمى إليه «بروتون» حين وضع في صيغة الجمع -مع بعض التّهكّم-، المجموعةَ الفرعية من خيام الأزهار البرّية*. المقابلة بين «كريزوس لوكولوس **Cresus Lucullus**» (العمل الفاتن) و«سبارتاكوس» (العبد)، وهي صورة «مسارات السّعادة» (هي خليط من الرّغبات تمّ تذوّقها تباعا في جلسة قصيرة، متتاليةً بطريقة فنّية، يعزّز بعضها بعضا، وتتتابع في

---

1) Ed. cit, p: 89 et cf. Ed. Silberner, *Fourier on the Jewish Question*, Jewish Society Studies, VIII, 245- 266.

* الحوذان **renoncule**: من جنس العشبيات، وهي من النّباتات الزّهرية المعمّرة أو من فصيلة الحوذان، وتضمّ أكثر من 1500 نوع، كما أنّها من النّباتات الاستوائية.
اشتُقّ اسمها من اللاّتينية (***rana***) بمعنى الضّفدع، وذلك لأنّ بعض الأصناف تنمو في الماء وخاصّة في المستنقعات حيث تكثر الضّفادع، أو لأنّ ثمرتها تشبه الضّفدع (الشّرغوف الصّغير).
ومن أسماء هذه الزّهرة: الضّفدعية، زهرة نفاذ الصّبر، وبالوعة الشّيطان بسبب خصائصها السّامة، ويسمّيها الألمان: زهرة الزّبدة لأنّها حين تلامس الجلد يحدث ذلك انعكاسا يستدعي لون الزّبدة. وهي من النّباتات الآسيوية، دخلت فرنسا عن طريق الصّليبيّين.
وقد آثرتُ استخدام عبارة (الأزهار البرّية تبسيطا للقارئ). (المترجِمة).

لحظاتٍ جدّ متقاربة لدرجة أنّنا لا نقوم بغير التّزحلق على كلّ منها): لقد سخرنا من كلّ ذلك، و«بروتون» يفهم ذلك.

بصورة عامّة، قد يكون علينا أن ننتقد جميعَ الأسلاف. هل ينبغي أن يُفهم «فوريي» بين هذه الكائنات ذات الأبعاد الكبرى التي يحدث للعبقريّ أن يسيّرها؟. يمكننا أن نشكّ بذلك، إنّهم بالأحرى، الثّوريون اللاّحقون الذين آمنوا بضرورة الالتفاف حول البؤس لنصل إلى البذخ. يستعيد «بروتون» النّقد الذي شكّله «فوريي» عن زمنه قائلا: «فقرٌ وتحايلٌ وقهرٌ وقتلٌ جماعي ***indigence fourberie oppression carnage*** إنّها دائما المصائب ذاتها التي وسمتَ بها الحضارة بالحديد والنّار». إنّها المصائب ذاتها التي طبعت عصر الحضارة بالنّسبة إلى «فوريي». ولكنّ عصر الحضارة مستمرّ: لا تزال العيوب، والاحتياجات التي لاحظها «فوريي» حاضرة، ويمكن أن تُستعمل أصنافها «أدراجها الاثنا عشر» من جديد، لعرضِ صِنافةِ عيوبِ الزّمن الحاضر.

لا نعرف بالأحرى كيف نمسك بـ«بروتون» في حالة تلبُّس باليأس الخالص. تُخلي نهاية هذا الجزء الأوّل من القصيدة الغنائية المكانَ لعناصر التّقدّم، لنداءِ «إلى الأمام» الذي يتعذّر كبحه شأنه في ذلك شأنَ حركة الماء:

أعرف -دون أحكام مسبقة-، كم ستحبّ

كلّ ما هنالك من جديد

في الماء

الذي ينساب تحت الجسور

يمكننا، بل وينبغي لنا أن نفهم هذه الأبيات بالجُمل المضادّة: كلّ ما هنالك من جديد لن يقوم بغير الدّخول بشكل أكبر إلى أدراج نقدِ «فوريي» للعالَم

. ولكن من كلّ شرّ يمكن أن يولد خير. ليس من المستحيل أن تصبح أحدث المكاسب مُرضيةً. تترك لوحةُ محنِ الزّمنِ المريرة نسيما من التّفاؤل الذي ينتمي بالخصوص إلى «بروتون». إذا كان هناك انعكاس، فسينعكس نحوه.

يُبدي «بروتون» أمام الثّورة افتتانا، يعبّر عن نفسه في البيت الفردي الرّائع: «كلّ الرّبيع ينفتح أمام عينيْه» إنّه يعرف وضعا غير عـادي، مـع مـأزق يسـتدعي العبـارة الغنائية («تثيرني وتقلقني»). إنّه يُلقي نذرا يمكن أن يبدو ركيكا نوعا مـا: «أتمنّـى أن تبقى الثّورة باسلةً نوعا ما لتبلغ ما تصبو إليه».

الصّـورة الأسـطورية التـي اسـتعادها «بروتـون» في «قصـيدة غنائيـة إلى «شـارل فوريي»» هي الصّورة التي يستخدمها هـو نفسـه عـن طيـب خـاطر لرحلـةِ بحـثِ الفنّان والشّاعر. «ليست هناك حملة كبيرة، في الفنّ، لا تضـطلع بالمجازفـة بحياتـه» كما كتب في كتاب «مقدّمات نقدية لبيان السّريالية الثّالث»؛ ليسـت الطّريـق التـي ينبغي أن نسلكها، بكلّ تأكيد، تلك المؤمّنة بالحواجز و(..) على كلّ فنّان أن يستأنف مطاردة «الجزّة الذّهبية»[1] وحده. رحلة بحـث مضـنية، وشُـجاعة، تكـون مكافأتهـا هي «الأعجوبة». تقع هذه الأعجوبة سنة 1947، بالنّسبة إلى «بروتون» عـلى الأقـلّ، في الكنز الشّعري للاّوعي المرجوّ في المستقبل البشري.

الشّاعر هو ذلك الذي يَنزعج، ويحذّر، ويصحّح. ننتظر منـه إشـارة إنـذار، نصيحة أو بـالأحرى تحـذيرا، تصـحيحا عـلى الخصـوص: علينـا أن نفضـح وأن نصحّح «الخطأَ في التّوجيـه»، و«الـوهم الـبصري». لا يسـتطيع «بروتـون» أن يتنازل عن القيام بوظيفة أورفيوس على السّفينة «آرجـو» إلاّ بمشـقّة. ويبـدو أنّه تنازل عنها لفوريي. ولكنّ «فـوريي» مـات، ولم يبـق منـه سـوى -كلماتـه

1) Ed. cit, p: 345.

وأفكاره- التي استُعيدت في القصيدة الغنائية: إنّه تبرير آخر للاقتباس، وللسّونتون. شاعر القصيدة الغنائية هو «فوريي» جديد، وهو بالضّرورة أيضا أورفيوس جديد.

ولذلك، يمكن أن نراه تعليميا نوعا ما. سمحت الأسطورة بالعبارة المجازية لمتنٍ من الأفكار عن الثّورة، وعن فلسفة «فوريي»، وعن وظيفة الشّاعر الحديثة. وقد يكون على أورفيوس الجديد أن يصارع حوريّاته أيضا: العبارة الأسطورية الحاضرة دائما، محاصرةٌ، يحرسها النّثر الذي يمكنه حتّى أن يمتدّ في قوس طويل. قبل أن يقلب «بروتون» البخار الشّعري، كان قد رتّبه بعناية.

«النّيازك Les Météores»*
لـ«ميشال تورنيي Michel Tournier»
أو الدّيوسكور Dioscures** الجُدُد

انتبه «ميشال تـورنيي» نفسـه إلى أنّـه بإمكـان الفصلـيْن الأوّلـيْن مـن «النّيـازك»، أن يكونا منقلبيْن زمنيا[1]. يقدّم الفصل الأوّل، الذي يحمل عنوان «الصّخور الرّنّانـة» يـوم 25 سبتمبر 1937: ويقدّم التّوأم «جان **Jean**» و«بول **Paul**» اللّذيْن يبلغان من العمر سـبع سنوات. أمّا الفصل الثّاني، فيُبرز «تتويج ألكسندر»، يوم 20 سبتمبر 1934: أي يـوم مـوت

---

* «النّيازك»: هي إحدى روايـات «ميشـال تـورنيي»، نُشرت عـام 1975. وتحـكي هـذه الرّواية قصّة التّوائم «جون» و«بول». و«جون» و«بول» هما زوجـان متّحـدان لدرجـة أنّ اسمهما أصبح «جون-بول». لكنّ «جـون» يريـد كسر هـذه السّلسـلة، ويحـاول أن يتزوّج، غير أنّ «بول» أحبط المشروع. فرحل «جون» يائسا وحيدا في رحلة شهر العسل إلى مدينة البندقية. سافر «بول» في أثره، وقام برحلة طويلة ليكتشف أنحاء العالم.
من خلال مغامرات كثـيرة ولقـاء العديـد مـن الشّخصيات مثـل «ألكسـندر» المخـزي الملقّب بـ«المتأنّق الزّبّال»، وتعمل هذه الرّوايـة عـلى شـهرة موضـوع الـزّوج الإنسـاني. (المترجِمة).

** الدّيوسـكور **Dioscures**: هـما «كاسـتور **Castor**» و«بولـوكس **Pollux**» الملقّبـان بالدّيوسكور (في الأساطير اليونانية) ومعناها «شـباب زوس **Jeunes de Zeus**»، وهـما توأم ابنا «ليدا **Léda**»، وأخوا: هيلينـة **Hélène** وكليتمناسـترا **Clytemnestre**. شـاركا في قتـل خنزيـر كاليـدون **Calydon**، وفي رحلـة المغـامرين. حاربـا «تيـزه» لاسـتعادة شقيقتهما هيلينة التي اختطفها تيزه، واختطفا بدورهما بنات «لوسيب **Leucippe**».
إذا كانت الآلهة اليونانية الصّورة الهند- أوروبية للإلهين التّـوأم، فـإنّ الدّيوسـكور رمـز للشّباب الذين هم في عمـر يسـمح لهـم بحمـل السّـلاح. إنّهـما يبـدوان كمنقـذيْن في حالات اليأس وحُماة للبحّارة. (المترجِمة).

1) ***Le Vent Paraclet*****, Gallimard, 1977, p: 250.**

«غوستاف سورين **Gustave Surin**»، وهو التّاريخ نفسه الذي وُضع فيه «ألكسندر»، الأخ الأصغر وعمّ التّوأم، على رأس **SEDOMU** (مؤسّسة جمع النّفايات المنزلية الحضرية).

يبيّن هذا التّداخل جيّدا بأنّ تاريخ «ألكسندر» ثانوي مقارنة بتاريخ التّوأم - بالمعنى الذي نتحدّث فيه عن عقدة ثانوية في المسرح الإيليزابيثي **élisabéthain***-، حبكة فرعية يمكن أن تساير بل وأن تضاعف العقدة الأساسية، أو الحبكة. لم يجعل الإشهار من «المتأنّق الزّبّال **dandy- des gadoues**» سوى صورة هامشية بالنّسبة إلى الزّوج المركزي، «بول» الذي لا يرى في مِثليةِ العمّ المخزي سوى «مقاربة مزوّرة لسرِّ التّوأم». يجعل «تورنيي» -مستعينا بصورة أخرى في «الرّيح باراكلي ***Paraclet Le Vent***»-، الـ«أقمارَ الصّناعية» تدور حول «الكوكب التّوأم»[1]. انتهى وجود «ألكسندر»: في الفصل الثّالث عشر، قتله سفّاحون صغار، في مخازن مرفإ كازابلانكا. كما انتهت حياة والديْ التّوأم: لقد أُبعدت «ماريا- باربرا **Marie-Barbara**» إلى «بوشنفالد **Buchenwald****» سنة 1943، ومات «إدوارد» سنة 1948. على العكس، حياة التّوأم لا نهائية: يوافق تاريخ رحيل «جان» الهارب من أخيه، قطيعة، وخاصّة في بداية مغامرة توأمية جديدة، وبشكل يتناقض مع إنجاز المهمّة.

---

* الإليزابيثي **Elisabéthain**: نسبة إلى إليزابيت الأولى ملكة انجلترا (1558-1603). وغالبا ما ينظر إلى هذه الفترة كأحد العصور الذهبية في تاريخ إنجلترا. كان هذا العصر هو ذروة مرحلة النهضة الإنجليزية وشهد ازدهارا كبيرا في الشعر والموسيقى والأدب.كان هذا أيضا هو العصر الذي ازدهر فيه المسرح الإليزابيثى. (المترجِمة).

1) *Ibid*, p: 251.

** بوشنفالد **Buchenwald**: معسكر اعتقال نازي، أُنشئ في شهر جويلية 1937 على هضبة «إيترسبورغ **Ettersburg**» بألمانيا. (المترجِمة).

ليس هذا السرّ في مركز قراءةٍ أسطوريةٍ لـ«النّيـازك» فحسـب. ولكنّـه في مركـز إبداعٍ روائي يعترف «تورنيي» الواعي دائما، بل والواعي جدّا، بأنّـه قـد منحـه «بُعـدا أسطوريا». إنّه عنوان فصلٍ من «الرّيح بـاراكلي» الـذي كُتـب عـلى شرف «غاسـتون باشلار». عرّف فيه «تورنيي» الأسطورة على أنّها «قصّة أساسية»، «قصّة كان الجميع يعرفونها»، بل على أنّها قصّة تُثبت أنّ الإنسان قادرٌ عـلى أن يتنصّـل مـن الحيوانيـة (ففي ذلك هـو «حيـوان أسـطوري»). كـما أنّ «ألكسـندر سـورين» الـذي مآلـه إلى الحيوانية، لا يستطيع أن يكون سوى شخصية ثانوية في «النّيازك».

حتّـى بالنّسـبة إلى «ألكسـندر» الـذي يتـنفّس السّـيروكو **Sirocco**، الـنَّفَس ***ruah***، الرّيح، الرّيح باراكلي... كان ينبغي أن يكون عنوانُ مقالِ 1977 في الأصل، عنوانَ رواية 1975. اقترح «تورنيي» على نفسه في البداية أن «يكتب روايـة روح القدس وأن يسـتردّ للظّـواهر النّيزكيـة بُعـدها المقـدّس». ولكـن اتّضـح أنّ هـذا المشروع، كما أخبرنا الكاتب، لا يمكن تحقيقه كاملا، ومنـذ ذلـك الحـين، اسـتحقّ الكتـاب عنوانـا «دنيويـا متواضـعا». في الصّـيغة الأولى، كـان ينبغـي لشخصـية «توماس كوساك **Thomas Koussek**» أن تحظى بأهمّية أكـبر مـن تلـك التـي حظيت بها في الصّيغة النّهائية. اسمه هو لقب رسول «توماس ديديم **Thomas Didyme**»، توأم المسيح. ولكنّ «كوساك» تجاوز هذه التّوأمة. أصبح أحدُ زمـلاء «ألكسندر سورين» القدامى في مدرسة «طابور **Thabor**»، بـ«ريـن **Rennes**»، وكيلَ كنيسة روح القدس، التي تقع في نهج فجوة الذّئاب **Brèche-aux-loups** بباريس. دُعي «ألكسـندر» ذات مسـاء إلى العشـاء في بيـتِ راعـي كنيسـة روح القدس وقد لبّى الدّعوة. وهناك سمع خُطبة غريبة أمام المِدخنة حيـث تحـترق شعلة كانت بالنّسبة إلى «تومـاس» رمـزا للـرّوح المقدّسـة: «المسـيح هـو جسـد

الكنيسة، ولكنّ الرّوح المقدّسة هـي روحـه»[1]. يصـف «كوسـاك» مسـاره الرّوحـي كانتقالٍ من الجسد إلى الرّوح، من المسيح - الذي أبدى له، حين كـان مراهقـا، رغبـة شهوانية- إلى الرّوح المقدّسة. لقد عاش هذا الانتقال في اللّحظة ذاتها التـي مـرّ فيهـا بديرِ باراكلي، قرب نوجنت على نهر السّين* **Nogent -sur -seine**.

يصرّح «توماس كوساك» بالمذهب الذي يكون «المسيح حسبه قـد مـات لأنّ مهمّته قد انتهت، وتتمثّل هذه المهمّة في التّحضير لهبوط الرّوح القدس بين البشر» (ص: 132). بالنّسبة إليه، العيد الأكبر هـو إذن عيـد العـنصرة**، حيث تعصف ريح الرّوح، وحيـث تـتجلّى الـرّوح بعاصـفة جافّـة، وتحـتفظ بطبيعتهـا «النّيزكيـة». ولأنّ «روح القـدس ريـح، عاصـفة، نفَـس، ذو جسـدٍ نيزكي، فـإنّ النّيـازك مقدّسـة» (ص: 136). هـذا التّقـديس مجـدّدا للنّيـازك،

---

1) ***Les Météores*, Gallimard, 1975, p: 130. c'est à cette «édition, qui est l'édition originale du livre, que reverra désormais, in- texte, la pagination.**

* **Nogent-sur-Seine**: بلديـة فرنسـية تقـع في دائـرة «فجـر **Aube**» (وهـي شـبه ولاية)، ويسمّى سكّانها النّوجنتيون.(المترجِمة)

** العنصرة **pentecôte**: لفظ يوناني قديم، بمعنى «الخمسين»، وهو عيد مسيحي من وحي الأعياد اليهودية أو من عيد «شفوعوث» عيـد الأسـابيع. بـدأ الاحتفـال بـه منـذ القرن الرّابع بعد فترة من خمسين يوما بعد عيد الفِصح.

إنّها ذكرى تجربة جماعية باطنية قام بها ممثّلو يسوع النّاصري، احتفالا بنـزول الـرّوح القدس عليهم في اليوم الخمسين بعد الفِصح، كما يُحتفَـل بعيـد شـفوعوث، خمسـون يوما بعد عيد الفصح. وهبوط موسى من الجبل حاملا الألواح.

في التّقليد المسـيحي، ووفقـا للقـانون، فـإنّ هـذه الحلقـة التـي يضـمن ممثّلوهـا نشرَ الإنجيل، تفتح تاريخ الجيل الأوّل من المسيحيّين.

يُحتفل بعيد العنصرة دينيا في يوم الأحد السّابع والأربعين، وبعد تسعة أيّـام مـن عيـد الفصح، في موعـد يحـدّده الحسـاب المسـيحي، ويسـتمرّ الاحتفـال إلى الغـد في بعـض البلدان، لقضاء عطلة الإثنين، أو يوم عطلة إثنين العنصرة. (المترجِمة)

وهذه الطّريقة لإسماعِ لغتها التي هي في الوقت نفسه لغة الرّيح ولغة روح القدس، هكذا كان المشروع الأساسي للكتاب إذن.

كان الأمر يتعلّق بمحو الفرق بين معنيَيْ الكلمة، سماء، فضاء، فضاء خارجي، هو مُقام الإله والسّعداء، وببلوغ الطّقس الشّمسي المرسوم في نهاية الجمعة. ينبغي أن تسمح مطابقة روح القدس مع ريحٍ ما، ومطابقة كلّ ريحٍ مع روحٍ مختلفة، ببناء لاهوتٍ للرّياح. كان يمكن للتّوأم أن يحظى بالمكانة المركزية للشّفعاء بين السّماء والأرض. هذا الدّور مخصّص لهم في عدّة أسطوريات، حيث من المسلّم به أنّ التّوأم يحكم السّحب والمطر، مثلما أورده «فريزر» في غصنه الذّهبي. تُفسَّر هذه الوظيفة من جهة أخرى، منطقيا جدّا. في الواقع توأم = الخصوبة الاستثنائية للأم. من جهة أخرى، مطر = خصوبة الأرض. ومن هنا، أُلفة عميقة بين التّوأم والمطر[1].

إذا كان «ألكسندر» يكتفي بـ«عيد عنصرةٍ صغيرٍ للمروحة» في باريس المهجورة (ص:296)، فينبغي للتّوأم «عيدُ عنصرة إيسلندي»[2]، إنّهما يلازمان أمكنةَ العاصفة وأوقاتها، وتلك العواصف الأخرى التي هي الكوارث التّاريخية، مثل إقامة جدار برلين سنة 1961[3].

كان لـ«جان» رزنامة نيزكية، ونوعا من الأطلس النّيزكي أيضا. «ما يهمّه من فصول السّنة، كان حوافّ الغيوم، والأمطار اوالزّخارف التي تحيط بها، أكثر ممّا تهمّه عودة الأشكال النّجمية المنتظمة» (ص: 346). يبدو أنّ لسفره عبر العالَم، «سفرُ الأعراس المنعزلة» هذا (ص: 362)، مثيلا هو زواجُ دوجيِّ* مدينة البندقية من البحر ولكنّه أيضا بحثٌ عن الحافّة، واختطاف

---

1) ***Le vent Paraclet, p: 252-253.***

2) **Titre du chapitre XVII, avec le jeu de mots sur «cote islandaise».**

3) **Voir *Les Météores, p: 508-509.***

* مقاطعة فرنسية. (المترجمة)

الرّيح لها. أ يمكن لـ«بول» الـذي كانـت لـه حساسـية أخـرى ضـدّ المـدّ والجـزر، أن يرافقه في رحلة البحث، أ يمكنه أن يُحمل في الدّوامة ذاتها؟

منحت النّيازك الكتاب عنوانه، كما فعلت قـديما في «النّيـازك» لأرسـطو الـذي من المفترض أن يكون «ميشال تورنيي» قد قرأه على شاطئ «القِـدّيس جـاكو» في بروطانيا*، يوم (25 سبتمبر 1937) وعلى السّاعة (17 سا و19د) حيث تبدأ القصّة (ص:7). ولكنّ علم النّيازك، «الذي لا يعرف حياة السّماء إلاّ مـن الخـارج ويـدّعي اختزالهـا إلى ظـواهر آليـة» (ص:541)، لا يحفـل كثـيرا بالقيمـة الحميمـة لمعرفـة ظواهر السّماء. يرحل «جان» للبحـث عـن «أثـر» عـن «شيء مـا» يـراه أوّلا مثـل «نور، أو لون سماويٍّ، أو فضاء، أو نيازكٍ» (ص: 346-347). يفهـم «بـول» -الـذي يرغب في العثور على «جـان» بحـماس، وتعـرّض لــ«عاصـفة هادئـة» في «سَـيْلان **Ceylan**»-، بأنّه لا ينحو نحو أن يدخله في حلقة لعبةِ توأمةٍ فحسـب (وذلـك مـا يسـمّيه «الممارسـات البيئـة **le faire revenir à Bep**»)، ولكـن بـأنّ لـه هـدفا آخر، أعظم وأكثر طموحا: وهو «أن يضمن وضعَ يده عـلى التّروبوسـفير** نفسـه،

---

* الدّوجي **doge**: هو أوّل رئـيس وزراء لعـدد مـن الجمهوريـات الإيطاليـة، خصوصـا البندقية وجينوة.

كان لدوجيّ البندقية عدّة مهام:

- تحديد الحرب أو السِّلم، وإمـارة الجيـوش، وتعيـين في الوظـائف المدنيـة والكنسـية، ورئاسة مجلس الشّـيوخ، لكنّـه لا يمكـن أن يتّخـذ أيّ قـرار مـن دون موافقـة مجلـس العشَرة. كانت العملة مسكوكة باسم الدّوجي، لم يكن بإمكانه اختيار زوجة من خارج البندقية.

أوّل دوجيّ كان «باولو لوسيو أنافيستو 697) «**Paolo Lucio Anafesto**)، والــ 120 منهم والأخير كان «لودوفيجو مانين **Ludovico Manin**»، وقد كـان في الخدمـة حـين غزت فرنسا مدينة البندقية (1797). (المترجِمة).

** التّروبوسفير **Troposphère**: الطّبقة السّفلى من الغلاف الجوّي. (المترجِمة).

وأن يسيطر على علم النّيازك، وأن يصبح سيّدَ المطر والجوّ الجميل، [..] وأن يصبح [هو] نفسه راعي النّجوم والرّياح» (ص:389). يرى «تورنيي» في هذه الجملة التي أوردها في «الرّيح باراكلي»، موضوعا عميقا للـ«نيازك»، وقصّة التّوأم التي هي «استيلاء الزّمن على النّيازك، وطلوع السّحب والأفجار في توقيت النّجوم»[1].

من المفروض أنّ معرفة كاملة تتوحّد مع موضوعها. في كتابه «عَدَنُ جربة ***Eden de Djerba***»، تحوّلت «ديبورا **Déborah**»، حوّاء الجديدة، وكذا «بوسي **Baucis**» جديدة إلى حديقتها نفسها[2]. لا ينبغي للتّوأم أن يسمو إلى حدّ النّيازك فحسب، بل عليهما أن يصبحا نيزكيْن. تهدي الأسطوريات الكلاسيكية هنا أيضا مثالا: انسلاخ الدّيوسكور إلى نجوم. إنّها الأسطورة النّهائية التي اختارها «بندار» لأجل الـ«النّيمية ***Néméenne***» العاشرة. يشكّل «كاستور» و«بولوكس» توأما، أو بالأحرى توأما غير حقيقي. لقد وُلدا من أمّ واحدة، هي «ليدا». ولكن والد «كاستور» فانٍ، هو «تيندار **Tyndare**» ملك إسبرطة؛ أمّا والد «بولوكس»، فهو خالد، هو زوس الذي انسلخ إلى بجعة. البيضة التي فقسا منها هي البيضة التي شكّلها «جان» و«بول» حين سقطت ثيابهما، وتشابكا وتعثّرا لمواصلة التّواصل المنوي (ص: 155). رآها «ألكسندر» تظهر، هذه «البيضة الكبيرة التي وُضعت في وسط العشّ»، حين كان يمرّ بغابة فانسان **Vincenne**، شهد مباراة روغبي* **rugby**: الكرة تتدحرج بين سيقان «الشّباب الغضّة القويّة» التي تستسلم لطقس غريب، يكاد يكون زفافيا، ولم يكن هناك عشٌّ آخر

1) *Le Vent Paraclet*, *p*: *267.*

2) **Dans le chapitre XVI, «l’ile des Lotophages».**

* إحدى ألعاب الكرة.(المترجِمة).

غير «عشّ الذّكور المتموّج والمتداعي هذا، تحت دفعِ حشدٍ من الأفخاذ الملتفّة» (ص: 108). سيحتفظ «ألكسندر» بذكرى هذا «الطّقس الزّفافي حول بيضةٍ من الجلد»(ص: 217).

يقترح النّص إذن محاكاة ساخرة مزدوجة لحافزٍ أسطوريٍّ، أو بالأحرى محاكاة ساخرة مضاعفة. تقيم كرة الرّوغبي مع بيضة التّوأم العلاقة ذاتها التي تقيمها هذه الأخيرة مع «ليدا». كلّ شيء يحدث كما لو أنّ «تورنيي» يسخر من المقابلة التي أقامها بين «المجتمع المغايِر جنسيا» (ص: 217) والمِثلية الجِنسية، من «ألكسندر» الهوميري، وباريس مختطف هيلينة، ابنة «ليدا»، إلى «ألكسندر سورين» عمّ الدّيوسكور الجُدُد. ولكنّ حماسة تواصلية ناتجة في جزء كبير منها عن الهِمّة القصوى للقصّة، تنحو نحو أن تجعل القارئ يتقبّل مثلا أعلى يتجاوز كلّ محاكاة ساخرة: قيام الأزواج الكاذبين من جنسيْن مختلفين (ماريا - باربارا وإدوارد، جان وصوفي **Sophie**) مقامَ الزّوج الحقيقي الوحيد الممكن، وهو الزّوج التّوأم، «المتّحد بعمق لدرجة أنّ كلّ عضوٍ من أعضائه يجد قَدَره في شخص الآخر»[1]. ليس الزّوج المِثلي الذي يحاول العمّ «سورين» أن يشكّله مع «دانيال» أو مع آخرين سوى انعكاس شاحب، وغاية يستحيل بلوغها. لذلك يتمّ «موت الصّياد» حين يلتقي بـ«من يتواجد في كلّ مكان **ubiquiste**» بكازابلانكا، وقد شكّ بأنّ الأمر يتعلّق «بأخويْن توأم لا يمكن التّمييز بينهما، ولكنّهما مستقلاّن رغم ذلك بما يكفي، لكي يختارا انشغالاتٍ ونزهات مختلفة». مات «ألكسندر» مقتولا من طرف أشرار، ولكن ربّما يكون قد أُقحم في الهاوية من طرف هذا الباليه **ballet** التّوأمي

---

1) ***Le Vent Paraclet, p: 233.***

غير الإرادي الذي وجد نفسه في وسطه، والذي منحه الصّورة الميئـوس منهـا للكـمال الذي لا يمكن تحقيقه.

قُتل «كاستور» حسـب «بنـدار»، في مبـارزة، تلـك التـي تَقابَـل فيهـا -بخصـوص اختطاف الثّيران-، الدّيوسـكور والتّـوأم «إيـداس **Idas**» و«ليـنسي **Lyncée**»، ابنـيْ «آفاري **Apharée**». يبكي «بولوكس **Pollux**» التّـوأمُ المتفـرّد، كـما قـال «تـورنيي»، أخاه ويتوجّه إلى زوس بصلاة مؤثّرة. إنّه يتوسّل إليه لـكي يجعلـه يمـوت هـو أيضـا ليتمكّن من استعادة أخيه من الما وراء. اسـتجاب زوس لدعائـه، وسيقضـيان نصـف حياتهما تحت الأرض، في العالَم السّفلي، والنّصف الآخر في قصر السّماء الذّهبي. «لم يتردّد «بولوكس» إذن بين الحياتيْن، لقد فتح عينه، ثمّ أنعش صوتَ «كاستور» بحزام النّحاس»[1].

الإحالة إلى «كاستور» و«بولوكس» صريحـة في «النّيـازك». صـحيح أنّـه تصـحبها إشارة إلى «ريموس **Remus**» و«روميلوس **Romulus**»؛ وستضِلّ القائمة التي بـدأت هكذا، في الـ إلخ. يؤمن «بول» إذن بكمال الـزّوج التّـوأم الـذي يشـكّله مـع «جـان» (ص:142). وينبغي أن يجد هـذا الكـمال تمامـه في تحـوّلهما النّيـزكي، مـثلما انسـلخ «كاستور» و«بولوكس» -أخيرا- إلى نجميْن حسب بعض الصّيغ:

يجب ألاّ نشيخ، هل تعلم ذلك؟ الشّيخوخة هي المصير المسـتحقّ لمـن لا مثيـل لهم، أولئك الذي سيضطرّون ذات يوم لإخلاء المكان لأبنـائهم. زوجٌ عقـيم وخالـد، سيصبح التّوأمان المتّحدان فـي عناق عاشق سرمديٍّ، - إذا بقيا طاهريْن- غير قابليْن للتّغيير مثل مجموعة نجومٍ. (ص: 170).

1) **Pindare, *Néméenne*, texte établi et traduit par Aimé Puch, Belles-Lettres, coll. des «Universités de France», 1967, p: 140.**

يبـدو أنّ «بنـدار» يجهـل هـذا الانسـلاخ إلى نجمـيْن، الـذي لا تعرفـه إلاّ بعـض المصـادر المتـأخّرة جـدّا. حتّـى أنّـه مـن الغريـب ألاّ يمنحـه «أوفيـد» مكانـا في «الانسلاخات»[1]. قد يبدو الحلّ الذي وجـده زوس غـير مُـرضٍ. إذا كـان «كاسـتور» و«بولوكس» بالنّسبة إلى «بندار» معا في العالم السّفلي، ثمّ في السّـماء (إنّهـا الصّـيغة التي تبنّاها في «النّيمية» العـاشرة)، وبالنّسـبة إلى آخـرين، فقـد اسـتمتع «كاسـتور» بملذّات الأولمب، بينما كان «بولوكس» تائها بين الظّلال، والعكس. يفنّـد «أبولـون دو لوسـيان **Apollon de Lucien**» في «حـوارات الآلهـة ***Dialogues des dieux***»، هذه «القِسمة غير العادلة» أمام هرمس: «لأنّهما هكذا، فسيُحرم أحدهما حتّى من رؤية الآخر، وهو ما كان، كما أفترض، لذّتهما الكـبرى.كيـف يمكـن لأحـدهما إذن، أن يكون عند الآلهة، بينما يكون الآخر بين الأموات؟»[2].

أعاد «تورنيي» توظيف موروث هذه القِسمة، ولكن بحرّية كبيرة. الـزّوج التّـوأم ينفصل. أراد «جان» بعد علاقة مع عاملة في المصـنع الـذي يـديره والـده، «دونـيس مالاكانـت **Denise Malacanthe**»، أن يتـزوّج «صـوفي»، وهـي شـابّة التقاهـا في باريس (الفصـل الرّابـع عشر «التّعاسـة»). ولكـن حـين يصـطدم بمقاومـة التّـوأم أو بتساهله المفرط (حاول «بول» أن يحبس «صوفي» في الحلقة التّوأمية التـي تحوّلـت إلى مثلّث)، فضّـلت «صـوفي» أن تلـوذ بـالفرار. قـرّر «جـان» بـدوره أن يرحـل، وأن يحافظ -بفضل التّرحال- عـلى المسـافة التـي أراد أن يخلقهـا بينـه وبـين أخيـه (ص: 361). انجرّ «بول» -المنتقـل بـدوره مـن «جدليـة الاسـتقرار» إلى جدليـة التّرحـال-،

---

1) *Castor et Pollux*, Prennent place parmi les constellations à la fin de l'opéra de Rameau, sur un livret de Pierre –Joseph Bernard.

2) Lucien de Samosate, *Œuvres complètes*, trad. Emile Chambry, Garnier, 1933, t.I, p: 153.

وراء هذه الرّحلة حول العالَم التي لن تسمح لهما بلقاء بعضهما في أيّة نقطة من الفضاء.

هل لنا الحقّ في أن نقول بأنّ «بول» ينزل إلى العالّم السّفلي، بينما يصعد «جان» إلى السّماء؟ يبدو ذلك أحيانا، حتّى خلال رحلته. في مدينة البندقية مثلا، حين يسير على طول رصيف مرسى السلوفينيّين **Esclavons**:

أين أنا؟ ألم تُوصلني إحدى هذه السُّفُن القادمة من أرض البشر، إلى مدينة الموتى حيث كلّ السّاعات متوقّفة؟ (ص: 380- 381).

ينتهي الهبوط الحقيقي في لحظة المرحلة البرلينية، وهي رحلة «بول» الأخيرة على الأرض. حدّد «كراوس **Urs Krauss**» صديق «جان»، -وهو أحد الألمان الذين التقى بهم في أمريكا-، موعدا لـ«بول» عند أمّه في برلين، وعليه أن يأتي مع «جان». ما إن وصل «بول» إذن، عند السّيّدة «**Frau Krauss**»، حتّى ارتفع سور برلين، في مكان العمارة نفسها حيث تقيم. ينبغي الاختباء في السّراديب، ثمّ محاولة الفرار عن طريق ممرّ ضيّقٍ تحت الأرض. يعترف «بول» بأنّه يستحيل قياس ليلة السّجن الطّويلة هذه التي حُبِس فيها منذ مدّة -زمن لا تعيه الذّاكرة بدقّة- وقد كان من المنطقي أن تكون مقدّمة لرحلةٍ تحت الأرض، وأن تنتهي بهبوطٍ إلى العالَم السّفلي (ص: 519).

أصبح «جان» خلال هذا الوقت شهابا، إن لم يكن نيزكا، ميّز «جان» نفسُه بين الكلمتيْن بعناية، متيحا لـ«تورنيي» بذلك، أن يصحّح الاستعمال غير الملائم الذي منحه للّفظة في «ملك الأشجار المائية ***Le roi des aulnes***»[1]. ليس النّيزك، في الواقع، «كما نظنّ عادة صخرة سقطت من

---

1) *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, 1970, p: 94. Abel Tiffauge visite le Louvre et voit une statue d'Apollon: «J'imagine ce que deviendrait ma vie si ce dieu se trouvait chez moi, possédé jour et nuit. Et à dire vrai, non, je suis bien incapable d'imaginer comment je supporterais la présence incandescente de ce météore tombé près de moi après une chute de vingt siècles.»

السّماء -وهو ما يسمّى نيزك- ولكن كلّ ظاهرة تمّت في الفضاء الخارجي كالبَرد، والضّباب، والثّلج، والشّفق القطبي، والذي عِلمه هو علم النيازك» (ص: 347). يظنّ «بول» وهو يرى صُوَرا جديدة لأخيه المفقود، بأنّه يشهد تدهوره عند اتّصاله بمن يختلف عنه، عند تفتّت نيزك:

كأنّه يتهاوى حاليا، لكي يتبدّد تماما في النّهاية، مثل هذه النّيازك التي تذوب في حزمة من اللّهب حين تلامس الفضاء الخارجي وتختفي قبل أن تلامس الأرض. يتّضح قَدَر أخي - الشّبيه هذا بالثّراء المستمرّ الذي أشعر أنّني المستفيد منه على العكس من مرحلة إلى أخرى. تأخذ مطاردتنا معنى منطق مخيف: أنا أسمن بمادّته المفقودة، أنا أُدمج أخي الهارب فيّ (ص: 466- 467).

ثمّة تمييز آخر نقيمه بين العالم السّفلي والجحيم. الجحيم هو عالم النُّفايات الذي يحكمه«ألكسندر سورين». هذا الابن المدلّل، هذا المتأنّق الذي كان عليه أن يقوم بهذه المهمّة التي يبدو أنّه لم يُخلق لأجلها: إدارة مؤسّسة ضخمة لجمع النُّفايات المنزلية «وتطهيرها»، إنّها الـ **SEDOMU**. إنّه لم يتغلّب إذن، على قرفه بسرعة فائقة فحسب، ولكنّه سارع لأن يكون عنصرا فيه.

وحيث أنّه شاذٌّ، فقد اكتشف بأنّ عالَم النُّفايات -وهو معكوس في الواقع-، عالَم عكسي، مثل الجحيم الذي سيتمكّن من أن يمارس عليه «سيادة شيطانية» (ص:30). «شيئا فشيئا، كما يقول، كنتُ مفتونا بالمظهر السّلبي، -أو لنقُل معكوسا تقريبا-، لهذه الصّناعة. لقد كانت إمبراطورية بالتّأكيد، تمتدّ في طُرُقات المُدُن وتمتلك أراضيها الرّيفية أيضا -مقلب النُّفايات- ولكنّها تغوص في الحميمية الأكثر سرّية للكائنات، لأنّ كلّ فعل، كلّ حركة تهديها بصمتها، الدّليل الذي لا يُدحض بأنّه قد تمّ إنجازه - أعقاب سجائر، رسالة ممزّقة، قِشر ثمرة، منديلٌ صحّي، إلخ. يتعلّق الأمر

عموما بامتلاك تامٍّ لشعب كاملٍ، وذلك من الخلف، بطريقة مقلوبة، عكسية، ليلية». في كلّ مرّة، يترك له فيها الرّوائي الكلمة، (لأنّ «تورنيي» مهتمّ هنا أيضا بالتّناوب)، يفتح «ألكسندر» المجال واسعا لهذا الظُّرف المتوحّش الذي لا يسعى إلى تحطيم الأسطورة، ولكنّه يقطّعها إلى لوحات غير مألوفة، أصبحت ساحةٌ من القرية ردهةً للجحيم (في اللّحظة التي حُمِل فيها في سيّارة الشّرطة، ص: 115). مِقلب قمامة «ميراماس **Miramas**» حيث «اللّيل هو مملكة الأشباح»[1]، وحيث تتجمهر هذه الفئران في «سبت الجحيم **Sabbat d'enfer**» (ص: 252-253).

يحكم «ألكسندر» «إمبراطور القُمامة **Empereur des gadoues**» (ص:31)، «المدينة المضادّة» (ص:299)، التي المعادل لمدينة «ديس **Dis**»، وهي الجحيم السُّفلي في «جحيم ***Inferno***» «دانتي». إنّه عالَم موازٍ، أو إذا شئنا -وهو حقّا ما يريد «تورنيي» أن يقوله-، عالَم توأم. يسمّون مقلب القمامة في «روان **Roane**» «حفرة الشّيطان»(ص:78). نفكّر هذه المرّة في «الإكسير ***Eliscirs***» لـ«و. ت. أ. هوفمان **E.T.A. Hoffmann**». يعتقد «ألكسندر» شيطان هذا الجحيم، بأنّه «دانتي» أيضا. إنّه يقدّم نفسه عن طيب خاطر على أنّه مسافر أتى من وراء القبر، حين يذهب مثلا لزيارة مؤسّسة «إيسي-لي-مولينو **Issy-les- Moulineaux**» لإحراق القمامة (ص:103)، أو مباشرة بعد ذلك، حين علّق على هذه الزّيارة خلال العشاء عند «توماس كوساك **Thomas Koussek**» (ص: 129). مثلما كان «ألكسندر» يعمد إلى استعادة النُّفايات، فإنّ «دانتي» «كان يعمد إلى استعادة الأرواح في حلقات الجحيم» (ص:183). وبذلك فهو أخ توأم، نوعا ما...

1) jeu de mots sur le titre du recueil de poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de nuit*. Dans le prologue, Gaspard était une figure du diable.

يحتوي جحيم «النّيازك» أيضا، على حلقة من الوحوش، هي الحلقة الرّابعة: يبدو الأطفال الذين ترعاهم الأخت «غوتاما **Gotama**» في «سانت بريجيت **Sainte -Brigite**»، كما لو أنّهم «فرّوا من الميثولوجيا»، لكنّها تفضّل أن ترى فيهم «تجربة الخلق وأخطاءها» (ص: 55-56). أليست التّوائم أيضا وحوشا؟ لم يعد «بول»، انطلاقا من لحظة معيّنة، يستطيع إخفاء ذلك عن نفسه، وفهِم جيّدا تواطؤَه وتواطؤ أخيه مع أبرياء «سانت بريجيت»، وكذا مكانهم جميعا، -سواء كانوا ناقصي عقل أم غير ناقصين-، في أسطوريات واسعة (ص:141). سيكون مقرّ أرواح الموتى غير المعمّدين، -في هذه «الكوميديا الإلهية ***Divine comédie***» من النّوع الجديد، ممثّلا بـ«القدّيسة بريجيت»- أكثر منه بسهل «القدّيس إسكوبيل **Saint-Escobile**»، قناة تصريفِ نفايات باريس، الأرض الميّتة، القَفر، وذلك رغم مرجعية واضحة (ص: 283).

إشارة واحد تتعلّق بالأعراف **Purgatoire**، وهي مخيِّبةٌ للآمال تماما، لأنّ الأمر يتعلّق بمقرّ الشّرطة (ص:119). أمّا بالنّسبة إلى الجنّة، فإنّها تتعلّق بالوضع النّهائي الذي آل إليه «بول» التّوأم المتفرّد والمشوّه. فقَد «بول» نصف جسده، نصفه الأيمن بعد أن وُئد تحت كتلة من الطّين الأحمر في رواق تحت الأرض. ولكنّ روحه اغتنت بصورته الثّانية، بـ«جان» المفقود. عنوان الفصل الأخير «نشرُ روحٍ **Une âme déployée**». بلغ «بول» المعرفة القصوى للأشياء، وللنّيازك، كما بلغ التّسامي، وهي آخر كلمة من الكتاب.

احتوت رواية «تورنيي» السّابقة الذّكر «ملكُ الأشجار المائية» بالفعل على عرض مفصّل عن «هابيل **Abel**» و«قابيل **Cain**» لصالح تأمّلٍ مطوّل تابعه

«آبال تيفوج» بطل الكتاب مع اسمه الخاصّ[1]. «هابيل» و«قابيل» هما مثال آخر للتّوأمة المقترحة في «النّيازك»، من بين توائم آخرين في قائمة أخرى: «يعقوب **Jacob**» و«عيسو **Esaü***»، اللّذيْن يقول الكتاب المقدّس بأنّهما «تصارعا بالفعل قبل أن يولدا في حضن أمّهما ريبيكا» (ص: 515- 516)، وكذا «أمفيون **Amphion**» و«زيتوس **Zêthos**»، و«إيتيوكل **Etéocle**» و«بولينيس **Polynice**»... يعود «آبال تيفوج» للظّهور مرّة أخرى، بطريقة عَرضية تماما في رواية 1975، وقد وضع «تورنيي» إشارة ليدعونا إلى الرّبط بين الميكانيكي، الرّجلِ «الضّخم» صاحبِ اليديْن الخانقتيْن، وغولِ «ملكِ الأشجار المائية». هل هو غول؟ ربّما ليس أكثر من الآخرين أو أقلّ منهم. ليس أكثر من «بول» الذي يلتهم «جان». وليس أكثر من أيّ واحد منّا، يلتهم توأمَه الخاصّ قبل أن يولد (ص: 170).

يشير «تورنيي» في العرض الذي قام به لكتابه، إلى أنّه استخدم أسطورة التّوأم مثل «شبكةٍ تثقيفية ونافذة لفكّ التّرميز على الخصوص»، لكي«يعمل على شُهرة الموضوع الكبير للزّوج البشري». استخدم لغة خاصّة **cryptophasie****

---

1) ***Le Roi des Aulnes, p: 40-41.***

* جاء في سِفر «التّكوين»، أنّ النّبيّ «يعقوب» وُلد ممسكا بكعب أخيه التّوأم البكر «عيسو». في وقت لاحق، اشترى من أخيه الجائع الحقّ في أن يصبح التّوأم البكر مقابل صحن من الحساء.

أراد «إسحاق الذي أُصيب بالعمى قبل وفاته أن يعيد إلى «عيسو» حقوقه. لكنّ أمّه «ريبيكا» استغّلت عمى زوجها لإجباره على منحِ مباركته ليعقوب. غضب «عيسو» وقرّر قتل أخيه بعد وفاة إسحاق. اكتشفت «ريبيكا» نواياه، وسألت يعقوب الفرار إلى خاله «لابان» في حرّان. (سِفر التّكوين: 25-34). (المترجِمة).

** **cryptophasie**: هو مصطلح لوصف لغة وُضعت من قِبل اثنيْن، أو قلّة من النّاس، وخاصّة التّوائم والأزواج المنصهرون في بعض الأحيان، وهو مفهوم وضعه «رينيه زازو **René Zazzo**». (المترجِمة).

بغية فكّ التّشفير **décryptage***، وتلك هي المفارقة في «النّيازك»، وعلينا أن نتساءل إذا ما تمّت المحافظة على التّحدّي بشكل جيّد.

تتشابك اللّغات في الرّواية، شأنها في ذلك شأن الأساطير. يتكلّم «جان» و«بول» (أو كما نقول باختصار، بغمزة عين من «تورنيي» إلى الرّومنسية الألمانية جان-بول) لغتيْن: لغة الجميع ولغة خاصّة بهما. تُظهر «إحدى أجمل جواهر «وحشيّتنا»»، «بول»، القائل «لقد كانت هذه اللّغة الخاصّة **cryptophasie** بضربة واثقة، هذه الرّياح، هذه الرّطانة المنيعة، التي كانت تسمح لنا بأن نصون أنفسنا ساعاتٍ دون أن يقتحم الشّهود كلماتنا» (ص: 155-156). للصّمت وظيفة أساسية، في هذه اللّغة السّرية. في بعض العيّنات التي مُنحت لنا، نتعرّف أيضا على الكلمات - الحقائب** المماثلة لكلمات «لويس كارول **Levis Carroll**»، و«جويس **Joyce**»، أو «بوريس فيان **Boris Vian**». كلمة «**bachon**»، في لغة التّوأم، تعني كلّ ما يطفو، «باخرة **bateau**، عود **baton**، فلّينة **bouchon**، حطب **bois**، رغوة **écume**، إلخ). ولكنّه ليس المصطلح العام للمادّة التي تطفو، لأنّ تمديد الكلمة كان معطّلا ولا تهمّ إلاّ الأشياء المعروفة [لديهما] وفي أعداد محدودة». إذا كانا يجهلان المفهوم العام للثّمرة، فإنّهما يفهمان أنّ كلمة «**paiseilles**» تعني التّفّاحة **pomme** والعنب **raisin**، وكذا الزّبيب **groseille** والإجاصة **poire**. لم تكن لهما أدنى فكرة عن الحيوان البحري، بصورة مجرّدة، ولكنّهما يطلقان تسمية

* **décrypter**: هو فكّ الشّيفرة للعثور على النّص الأصلي من رسالة مشفّرة دون امتلاك مفتاح التّشفير. (المترجِمة).

** الكلمات - الحقائب **Mots – Valises**: هو الجمع بين كلمتيْن في كلمة واحدة، للتّعبير عن شيئين في الوقت نفسه. وهو يقابل (النّحت) في اللّغة العربية مثل: زمان + مكان: زمكان، أو عبد + شمس: عبشمي (المترجِمة).

«**cravouette**» على السّمكة وعلى الجمبري **crevette**، والنّورس **mouette**، والمحار **huitre**. «بيتر **Peter**» اسمٌ واحد وفريد، يصلح لأيٍّ من إخوتهما وأخواتهما، أو المجموع الذي يشكّلونه وجها لوجه معهم. (ص:157).

لا يعني هذا التّبسيط، أنّنا نهمل اللّغة التي يتكلّمها بعض الأطفال المعاقين في «سانت بريجيت». تعتقد الأخت «بياتريس» التي تسهر على هذه الكائنات الغبيّة، بأنّ الأمر يتعلّق ربّما بـ«اللّغة الأصل، تلك التي كان يتكلّمها آدم، وحوّاء، والحيّة ويهوه فيما بينهم في الجنّة الأرضية» (ص: 52)، وهي لغة تحطّمت جرّاء ضياع الفردوس وفوضى بابل العارمة (ص:53). لنفترض للحظة بأنّه علينا أن نتموضع في النّهاية المرحلية لهذا الانحطاط الطّويل. نظنّ بأنّنا نتحدّث لغة فردوسية، في حين أنّها لا تعدو أن تكون لغة منحطّين. في المقابل، هناك كائنات استثنائية، ظننّاها بسيطة (الخادمة «ميلين» التي لم تتعلّم الكتابة أبدا، ورغم ذلك لها كتابتها الخاصّة بها، ص: 351-352)، وظننّاهم معتوهين أو على الأقلّ أغرابا، يتحدّثون إلى جوارنا لغة لا نسمعها، أو بالتّحديد لم نعد نفهمها مطلقا. من ينتبه إلى ذلك، لا يمكنه إلاّ أن يحاول بأن يتكلّم لغتيْن، وبأن يجعل آثار لغة خفيّةٍ ظاهريا، تتدفّق تحت دفقة لغة الحياة اليومية الضّعيفة (النّيازك = 542 صفحة مطبوعة) لأنّها أكثر قِدَما، إذن أكثر قُربا من اللّغة الأصل.

لا يمنح «تورنيي» الكلمة في نصّه لا لنزلاء «سانت بريجيت»، ولا حتّى لمناجاة التّوأم. فإمّا أن يفعل شيئا بخصوصهم، وإمّا أن يُلقي ببعض الأمثلة. في هذا الصّدد، إنجازه محتشِمة بشكلٍ متفرّدٍ مقارنة بإنجاز «جويس **Joyce**» أو «آرتو **Artaud**» الأخير. ولكنّه يقترح تعليلا يصلح للغة الأساطير التي اختارها لغة روائية.

يتمّ الانتقال مـن إحـدى هـذه اللّغـات إلى الأخـرى، بسـهولة كبـيرة، لدرجـة أنّ التّوائم يتجاوبون مع لغة الأساطير، لكلّ «هذه الميثولوجيا البدائيـة والفخمـة» التـي ترضي في «جان» «ذوقَ قطيعة ووحدة، لرحيل دون وجهة معلنة» (ص: 362). حـين يتحدّث «بول» عن التّوائم، وبالتّالي عـن «جـان - بـول»، عـلى أنّهـما وحشـيْن، فإنّـه يرجع مرّة أخرى إلى لغة الميثولوجيا. حين يمنح اسمَ «الرّيح» للغـتهما الخاصّـة، فإنّـه يختار لفظة أسطورية: إنّها لغة الرّيح (ص: 59)، لغة إيول* - ولكن الإيولية هي اسـم لهجة أيضا، أو بالأحرى مجموعة من اللّهجات التي كانوا يتحدّثونها في بلاد الإغريـق القديمة.

بالنّسبة إلى «تورنيي» نفسه، فإنّ لغة الأساطير يمكنها أن تكون المقابل للرّيح، لهذه اللّغة الخاصّة التي تشكّل لغة التّوأم. إذا أجهدنا أنفسـنا في أن نتحـدّث وأن نجعل غيرنا يتحدّث لغة الأسـاطير، فـإنّ الـرّوائي يبـدو في رحلـة بحـث عـن لغـة أساطيرية، عن عبارة تتموضع خارج العبارة. تمضي حلقـة مـن «النّيـازك» في هـذا الاتّجـاه. إنّـه معقّـد، ذلـك الكاتـب الـذي يعمـد في الوقـت ذاتـه إلى الاسـتعلاء والزّحلقة. يتعلّق الأمر برحلة قام بها والدا «جان-بول»، «إدوارد وماريـا -باربـارا» إلى «فـيرون **Véronne**». منحـت «الأوركسـترا ومغنّـو الــ **Scala** بمـيلان **Milan** عرضا استثنائيا لسيمفونية «هكتور برليوز **Hector Berlioz**» المأساوية «روميـو وجولييت» (ص: 274). اعتُبر هذا الزّوج نموذجا للحبّ الخالص. إنّهما، كما يقـول «تورنيي» في «الرّيح باراكلي»، مثـل تريسـتان وإيزولـده «تـوأم تنكّـر في زيّ زوج مختلط، ولكن يمثّلان الامتيازَ التّوأمي للشّباب الخالد». لذلك، فهما «في منأى عـن الشّـيخوخة، ولكـنّهما يتهرّبـان تمامـا مـن الإنجـاب»[1]. يبقَـى «إدوارد» و«ماريـا

---

* إيول: ربّ الرّياح ومسيّرها. (المترجمة).

1) ***Le Vent Paraclet, p: 251.***

- باربارا» أقلّ بكثير من المثل الأعلى لـ«فيرون». أمّا التّوأم، فقد تجاوز ذلك المثل الأعلى. أو على الأقلّ ينبغي لأسطورة التّوأم أن تمضي أبعد من هذه الأساطير الهجينة. يعبّر «تورنيي» عن نفسه تحت غطاء شخصية «إدوارد» (هذا الاسم، منذ «جيد»، هو اسم المتحدّث باسم الرّوائي):

لقد ذُهل «إدوارد» مثل جميع الذين اقتربوا من «جان» و«بول»، من الرّيح، هذه اللّغة الخاصّة التي يتواصلان سرّيا من خلالها، وسط الأصوات دون سرّ من المحيطين بهم. إنّه يتذكّر الآن إذن، بإنّ الظّروف الخارجية للدّراما في «روميو وجولييت» لـ«برليوز»، هي وحدها التي عبّرت عنها الجوقة باللّفظ البشري، بينما لم يتمّ التّعبير عن المشاعر الحميمة للخطيبيْن إلاّ بموسيقى الآلات. وكذا في الجزء الثّالث، الحوار الرّقيق بين روميو وجولييت كلّه متضمّنٌ في القول المأثور الذي تتناوب فيه الأوتار والغابة.

كلّما ازداد تفكيره فيها، كلّما بدت له المقارنة بين الرّيح ونوع من الموسيقى دون كلام، مفهومةً، موسيقى سرّية، مُنحت للإيقاع من نفس التّيار الحيوي، الذي سمعه الأخ المثيل الوحيد، والتي لا يفهم منها الآخرون شيئا، وهم يبحثون فيها عبثا عن مفردات وتراكيب (ص: 275-276).

سيكون أفضل شيء بالنّسبة إلى الكاتب هو امتلاك لغةِ ريحٍ تسمح له بأن يقيم علاقاتِ التّواطؤ مع القارئ - التّوأم. لذلك، عليه أن يبعث في ذاته، ليس اللّغة الحديثة، ولكن لغة الأساطير هذه الأكثر قِدَما، مستغلّا ما تبقّى منها. عليه أن يعترف في ساعات الشّك والإحباط، بأنّه قد فقَدَ هذا التّوأم، أو بأنّ هذا «الأخ المثيل» -«القارئ الأناني، شبيهي، أخي» الذي ذكره «بودلير» في بداية «أزهار الشّر»، ليس سوى وَهْمٍ. إنّه صاحبُ لغة خاصّة غير مزاوج، لقد «اختُزل إمّا إلى الصّمت الخالص وإمّا اللّغة المعيبة لمن لا مثيل لهم». أمّا في ساعات الأمل، فإنّه -على العكس-، يريد أن يؤمن، مثل «بول»، بأنّ «هذه

اللّغة الخاصّة التي أصبحت عبثية بفقدان مُحاوِرها الوحيد قد تنفتح على لغة عالمية، مماثلة لتلك التي يمنحها عيد العنصرة للحواريّين» (ص: 443).

اقتُرحت إجابة في الفصل الأخير من «النّيازك»: «مثلما للتّوأمة لغتها -وهي اللّغة الخاصّة- فإنّ التّوأمة غير المزاوِجة لها لغتها أيضا. ممهورا بالتّواجد في كلّ مكان، فإنّ صاحب اللّغة الخاصّة غير المزاوِج، يسمع صوتَ الأشياء، مثلما يسمع صوت مزاجه الخاصّ. ويصبح ذلك الذي ليس بالنّسبة إلى الذي لا مثيل له سوى فوران دم، وخفقان قلب، وحشرجة، وزفرة، وقرقرة، نشيدَ العالَم بالنّسبة إلى صاحب اللّغة الخاصّة غير المزاوِج»(ص: 540). ولكنّ هذا ليس سوى حلم جميل. لا يعطينا أيٌّ من كتب «تورنيي» اللاّحقة صورة هذه الرّواية الكونية، هذا الكتاب الذي عدّه «مالارمي» من أمنياته بالفعل.

لن يحظى التّسكّع عبر العالم بأيّ اهتمام: فأسفار «بول» منسوخة عادة عن مهام «تورنيي» المُحاضِر، ورحلة «بلانشي **Blanchet**» إلى «توسكان **Toscane**» في «جيل وجان ***Gilles et Jeanne***»، ورحيل «إدريس **Idriss**» عن واحة مسقط رأسه في باريس في «قطرة الذّهب». ليست الرّحلة في «النّيازك»، أفقية، بل عمودية، كانت مقتَرَحة لصالح نوع من الدّوران على مناطق السّماء الثّلاثة: التّروبوسفير **troposphère**، والسّتراتوسفير **stratosphère***، واللّوغوسفير **logosphère**** (ص: 388). سأقول

* السّتراسفير **Stratosphère**: هي الطّبقة الثّانية من الغلاف الجوّي، وتقع فوق التّروبوسفير. (المترجِمة).

** اللّوغوسفير **Logosphère**: على الرّغم من أنّ الكلمة تشير إلى الفضاء، فإنّ اللّوغوسفير تعني فترة زمنية، وهي فترة ظهور الكتابة، التي تليها فترة الـ**graphosphère** (الكتاب المطبوع) في منتصف القرن السّادس عشر. غير أنّ بداية اللّوغوسفير لم يحدّدها الكُتّاب.

وقد تمّ تحديد أوّل كتاب في سومر في الألفية الرّابعة قبل الميلاد. (المترجِمة).

مجازفا بلعبة كلماتٍ، بـأنّ فَلَـكَ العلـوم ***logosphère*** هـذا يأخـذ عـادة في روايـات «تورنيي» مظهر فَلكٍ أسـطوري ***mythosphère***، أي مقـرّ أوامـر القـدر(1)، والتّجمّـع النّجمي للدّيوسـكور الجُـدُد، وربّمـا أيضـا للبريـق الشّـمسي لقطـرة الـذّهب. ولكـنّ الأسطورة يمكن أن تكون أيضا شبكة، ليست «شـبكة فـكِّ التّرميـز» مثـل تلـك التـي تحدّث عنها تيفوج(2)، ولكنّها شبكة يوضع فيها الخيال الرّوائي داخل قفص. هل هـو تسامٍ؟ أم سجنٌ؟ إنّها مسألة مصير الدّيوسكور النّهائي التي تُطرح مرّة أخـرى. ولكـنّ «بنـدار» يـرى في نهايـة «البيثوريـة الحاديـة عشرة ***La XI eme pythique***» بـأنّهم كـانوا متواجـدين بـالأحرى عـلى الأرض، بـالقرب مـن إسـبرطة، في «تيرابنيـز **Thérapnes**»، حين لم يكونوا يسكنون الأولمب...

---

1) et. Cf. *Le vent paraclet*, *p*: *233- 234.*

2) Tiffauge contemple les enfants dans la cour du collège Sainte – Croix de Neuilly: «Mettre des enfants en cage… Mon ame ogresse y trouvait son compte. Mais il y a autre chose qui va plus loin qu'un simple jeu de mots. Toute grille est grille de déchiffrement. Il n'est que de savoir l'appliquer» (*Le Roi des Aulnes* ,p: 103).

متغيّراتٌ كورنثية*

«المرآة التي ترجع»

لـ«آلان روب غريي

«lain Robbe-Grillet

أُطفئت نيران «الإشارات **Apostrophes**»، لم يعد الكتاب مكدّسا في المكتبات. على الرّفوف، انضمّ كتاب «المرآة التي ترجع» بهدوء إلى مجلّدات إخوته من الكتب التي نُشرت ضمن منشورات «**Minuit**»: قياس واحد، الغلاف الأبيض ذاته، الحدود الزّرقاء السّماوية نفسها، تذكّر باحتشام بالعنوان الثّخين للنّجمة الرّمزية...، على الرّغم من أنّ هذه «سيرة ذاتية حسب الأصول» (برترون بوارو دالباش **Bertrand Poirot Delpech**) إلاّ أنّها قد أحدثت ضجّة في الصّحافة الأدبية. وقد أقصى «آلان غاريك **Alain Garric**» في صحيفة «التّحرير **Libération**» الكتابَ ومؤلّفَه، إلى مكتبات محطّة السّكك الحديدية. جعل «روب غرييي» -الذي اشتهر خلال العقديْن السّابقيْن لأنّه اختار ما يسمّيه هو نفسه «ابتداع البُنى السّردية»-، النّاسَ يتحدّثون عنه فجأة سنة 1985، لأنّه عاد إلى الأرثوذكسية.

فهِم النّقاد والقُرّاء المطّلعون، بأنّ «هنري الكورنثي **Henri de Corinthe**» لا ينتمي إلى عالَم الجدّ «كانو **Canu**» الذي غنّى «زمن الكرز **Le temps des Cerises**» نفسِه، أو عالَم الأب المناهض للحرب والموراسيّ** في الوقت

* **Corihthien**: نسبة إلى مدينة كورنثه، إحدى أهمّ مدن اليونان القديمة. (المترجِمة).

** نسبة إلى مذهب شارل موراس **Charles Maurras**. (المترجمة).

ذاته. الكونت «هنري» شخصية خيالية، ويعترف «روب غرييي» بذلك، حين يكتب: «لم أعرف «هنري الكورنثي» شخصيا». يتدخّل الدّخيل رغم ذلك منذ الصّفحة الأولى من الكتاب، ويرجع مثل المرآة، مرآته، التي تبرّر العنوان. يرجع سبع مرّات، مثلما نبّه «جـورج رايـار **Georges Raillard**». إنّهـا سـبعُ صـورٍ للحيـاة، سـبعُ متغـيّراتٍ للموضوع.

يمكن أن نعتبر العرض الأوّل لـ«هنري الكورنثي» مثل عرضِ الموضـوع الكـورنثي. يجعلنا التّساؤل الافتتاحي «من كان «هنري الكورنثي»؟»، والتّساؤلات الموالية، ننتظر أجوبة: تبرّر هذه المتغيّرات وحدها مشروع السّيرة الذّاتية.

غير أنّ هذا الموضوع كان متغيّرا بالفعل. يقول «روب غريـي» بأنّـه أحـد روافـد «قصص مفكّكة يتمّ تداولها بصوتٍ خافتٍ بين أفراد عائلته، أو حول البيت القديم»، في بروطانيا. لقد وجّـه العنـوانُ والمكـانُ «دوني روش **Denis Roche**» نحـو خرافـةٍ بروطانية **bretonne**، نعرف لها متغيّرات عدّة نقلها «أناتول لو بـراز **Anatole Le Braz**» في مصنّفه «خرافات الموت **Légendes de la mort**». أفكّر خاصّة في قصّـة «و.ت.أ. هوفمان» الشّهيرة «الرّجُـل صـاحب الرّمـل **l'homme au sable**». ينتظـر الأب بفارغ الصّبر زائرا مريبا، يبدو أنّ حضوره المفاجئ يكبّله، وينشر جوّا من القلـق في البيـت كلّـه: مثـل المحـامي «كوبيليـوس **Coppélius**» الرّهيـب، فـإنّ «هـنري الكورنثي» ضيفٌ ليلي مهيب، غير أنّه مزعج. يبـدو أنّ الأبـويْن مرتبطـان بـه بـرابط نجهله «أيّ سرّ، أيّ مشروع، أيّة غلطة»، بـ«منافع أو مخاوف (لسـنا نـدري) مـن أيّ نوعٍ». إنّهما يعتنيان بإبعاد الطّفل عنه، ولكنّ المتلصّص الصّغير يريد أن يرى المسافر «خِلسةً».

يقترح «روب غريـي» تقارُبـا بـين «هـنري الكـورنثي» و«ماتيـاس **Mathias**» في «المتلصّص ***Le Voyeur***». في منظرٍ من اللاّند **landes**[*] البحري، أو تلال من النّباتات النّادرة، يترك عابرُ السّبيل رائحةَ جريمـةٍ عـلى أعقابـه. يعتقـد الطّفـل أنّـه تنبّـأ بـأنّ «كوبيليوس **Coppélius**» أو «هنري الكورنثي» هما بُعبع حكايات الأطفال: الرّجـل صاحب الرّمل الذي يرمي بحفنات كبيرة من الرّمال في عينيْ المتمرّدين أثناء النّوم، أو يفجّر هتيْن العينيْن الدّاميتيْن من الرّأس ليقدّمهما غذاءً لصغاره ذوي منقـار البومـة. لهذه القصص المرعبة بطبيعة الحال مكانها في السّـيرة الذّاتيـة. إنّهـا جـزء مـن قصّـة الطّفل أو على الأقلّ، إنّها قريبة منها.

قد يظهر جوار غريب شيئا فشيئا في بـدايات كـلّ وجـود: جِـوارُ والِـدِ «ناتانايـل **Nathanaêl**» و«كوبيليوس»، وجوار والدِ «روب- غريي» و«هنري الكورنثي»، وقبل ذلك في «المماحي»، جوار البروفيسور «دوبون **Dupont**» والدّكتور «جوارد **Juard**» في المصحّة الواقعة في 11، شارع كورنثة.

وجد «أوديب» الذي تخلّى عنه والـده «لايـوس» في شـخصِ «بوليـب **Polybe**» ملك كورنثة، أبا ثانيا، بعد أن سلّمه له الرّعاة. شـارع «الرّاعيـة **Bergère**» قريـبٌ في «المماحي» من شارع كورنثة، استدلّ «والاس **Wallas**» على عيادة الدّكتور «جوارد» بالصّورة المطرّزة على السّتائر التي تغطّي النّوافذ التي رآها أثناء عبوره: ينحني رعـاة على مولود جديد. تشكّل الصّفحات الأولى من «المرآة التي ترجع» إذن، متغـيّرا عـن قصّة للأطفال، عن حافز أسطوريٍّ، وعن موضـوعٍ كـان حـاضرا مـن قبـل في الرّوايـة الأولى التي نشرها «روب غريي» سنة 1953: سرّ الولادة والأبوّة المزدوجة:

---

* منطقة تقع في الجنوب الغربي من فرنسا. (المترجِمة).

في الأسفل تماما، في القاعة الواسعة المرصوفة التي تشكّل الظّلمةُ الوحيدةُ حدودَها غير الواضحة، والدي يسير طولا وعرضا، بينما تُطمس ذكرى «هنري الكورنثي» شيئا فشيئا. إنّهما لا يقولان شيئا، لا هذا ولا ذاك، كلاهما منهمك في أفكاره الخاصّة... تثبت الصّورة الضّعيفة لبعض الوقت، بصعوبة أكثر فأكثر.. ثمّ لا شيء مطلقا.

المراهَقة تلي الطّفولة، والقراءات أطالت سماع حكايات الطّفولة. الرّجل صاحب الرّمل موجود دائما هنا. ولكنّ خطىً صامتةً حلّت محلّ خطى «كوبيليوس» الثّقيلة على الدّرَج. كما لو أنّ الفضاء المتخَم بالماء قد جرّد «هنري الكورنثي» وحصانه من وزنهما...

ترافق صورةَ «هوفمان» صورتان رومنتيكيتان أخريان: هما صورة الهولندي الملعون، وصورة «تريستان» الجريح. علينا أن نترك مكانا بين هذه الذّكريات «الفاغنرية **Wagner**»، لأوبرا «حصار كورنثة ***Siège de Corinthe***» لـ«روسيني **Rossini**». ولكن لا أحد من شخصيات هذه الأوبرا يحمل اسم «هنري». ماتت «خطيبة «كورنث» الشّاحبة»، وقد حملتها مياه البحر. هل ستنتهي دراما كونت كورنثة مثل «السّفينة الشّبح **Vaisseau fantôme**»؟.

هذه المتغيّرة الثّانية هي بالأحرى متغيّرةُ مرآةٍ (بالمعنى الذي نتحدّث فيه عن شرائح-المرايا في «فن الفِرار ***l'Art de la fugue***». أمسك فيه «روب غريي» بانعكاسِ صورة مأخوذة من رواية كان قد كتبها قبل هذه الصّفحات بوقت قصير، وهي «ذكريات المثلّث الذّهبي ***Souvenirs du triangle d'or***» (**1978**). في سفح الجُرف، اكتشفنا «الجسد وهو يطفو بين مائين، جسد فتاة شقراء يمتزج شعرها الكثيف ذو الانعكاسات

الصّهباء بالأشرعة وخيوط الطّحالب». هل غرقت؟ هل كانت ميّتة لحظة الغطس؟ هذه التّساؤلات قليلة الأهمّية في كتابٍ هو أقلّ من أن يكون رواية بوليسية من أيّ وقت مضى، ويعترف بوضوح بأنّه عُلبة خيالات. تستدعي صورة هذا الجسد الطّافي إذن، اسما محتَملا، هو اسم «كارولين دو ساكس **Caroline de Saxe**» (الذي تكرّر في «المرآة التي ترجع»). إنّها مرتبطة أيضا بأوبرا ما، حيث تكون «كارولين دو ساكس» قد حضرت عرضا لـ«تريستان وإيزولدة». وأخيرا، تحمل إحدى شخصيات «ذكريات المثلّث الذّهبي» اسمَ «اللّورد كورنث **Lord Corinth**».

من المفترض أن تتمّ حركة «ذكريات المثلّث الذّهبي» في أمريكا الجنوبية، بعد حرب كارثية ضدّ الأورغواي **Urugway**. يترك «روب غريي» في المتغيّرة الكورنثية الثّالثة لـ«المرآة التي ترجع» إذن، شكّا يحوم حول نشاطات كونت كورنثة في بيونيس- آيرس، وفي الأورغواي في نهاية الحرب العالمية الثّانية، ثمّ خلال العشرية التّالية: تبدو هذه المتاجرة غامضة لدرجة أنّنا نتساءل عن أسباب وجود الكونت «هنري» في هذه الجهة من العالَم في هذه اللّحظة من التّاريخ.

هذه المتغيّرة الثّالثة هي أيضا متغيّرة حربيّة. اعتقد «روب غريي» خلال مدّة طويلة بأنّ «كورنث **Corinthe**» كان في البداية رفيقَ الخنادق بالنّسبة إلى أبيه، ثمّ فهِم بأنّ المقدَّم الكورنثي لم يستطع أن يكون إلاّ خلال الحرب العالَمية الثّانية. يعرضه رسم مقطوع من «الرّسومات التّوضيحية ***Illustrations***» على حصانه الأبيض، وهو يُلقي نظرة وداعٍ على تنّين سقط على الأرض، رفيق مصابٌ إلى حدّ الموت، يشبهه مثل أخ. يُحتمل أنّ «روب غريي» يسترجع هنا ذكرى صورة رومنتيكية أخرى، هي صورة «لوسيوس

Lucius» لـ«شـارل نـوديي **Charls Nodier**»، في «سـمرّا ***Smarra***» الـذي يـترك رفيقه «سقراط» على أرض معركة كورنثـة. أمّـا بالنّسـبة إلى صـورته الأخـرى، فـنحن نعلم مدى أهمّيتها في الأدب الرّومنتيكي وفي روايات «روب غريي» أيضا («غاريـناتي **Garinati**» القاتل الذي كان شبيهَ «والاس» في «المماحي»).

المتغيّرة الرّابعة هي الأكثر طولا. يصـارع «هـنري الكـورنثي» وهـو يمتطـي دائمـا مطيّته البيضاء، الأمواجَ في محاولـة لبلـوغ شيء سرّي. فـرّ حصـانه، وتمكّـن «هـنري» بصعوبة بالغة من إحضار مرآة ثقيلـة إلى حـدّ مـدهش إلى الشّـاطئ. يبـدو إطارهـا الضّخم مصنوعا من خشب أمريكا الجنوبية الدّاكن جدّا. يعتقد بأنّه رأى في الأعماق المضطربة من الزّجاج السّميك جدّا، «وجه خطيبته المفقودة الرّقيق الأشقر ينعكس، ماري-آنج **Marie-Ange** التـي غرقـت عـلى أحـد شـواطئ الأطـلسي، بـالقرب مـن «مونتفيديو **Montevideo**»*، والتي لم يُعثر على جسدها مطلقا».

لن تكون المرآة التي ترجـع إذن، سـوى المـرآة السّـحرية التـي اسـتخدمها الأدب القوطي **Gothique** مسرفا في ذلك. تسلّم «ماتيلدا **Mathilde**» المرآة في «النّاسك **Moine**» لـ«لـويس **Lewis**»، إلى «أمبروزيـو **Ambrosio**» لتبـيّن له مفاتن «أنطونيا **Antonia**» ولكي تذكي فيـه نـيران الرّغبـة. يـروي المسـافر المـتحمّس في «مغـامرات ليلـة القـدّيس سيلفسـتر ***Les Aventures d'une Nuit de Saint-Sylvestre***» لـ«هـوفمان»، كيـف بـدا لـه في إحـدى غُـرَف النُّزل، و«في الرّكن الأكثر بُعدا من المـرآة شـكلٌ غـامض يتمـوّج»: إنّهـا جوليـا، المرأة التي كان يحبّها. في قصّة أخرى لـ«هوفمان»، هـي «البيـت المهجـور ***La***

* مونتيفيـديو **Montevideo**: عاصـمة الأورغـواي، وميناؤهـا الـرّئيسي، وأكـبر مدنـه. (المترجِمة).

Maison déserte (الذي لا يُستبعد أنّ اسـمه يجعلنـا نفكّـر في «البيـت الأسـود» لـ«روب غريي»)، يفسّر المسافر المتحمّس نفسه، كيف مكّنته مرآة صـغيرة سـحرية، اشتراها من بائع إيطالي متجوّلٍ، من أن يرى الصّورة الرّائعة لامـرأة في النّافـذة حتّـى اللّحظة التي لم يعد يرى فيها سوى وجهه هو وهو مقطّبٌ.

أخذ «روب - غريي» قصّة «هوفمان»، وعكسها في «ذكريات المثلّـث الـذّهبي»: كان على الشّابّة «تومبل **Temple**»، بائعة الأزهار المتجوّلة، أن تلاحظ «رأسَ الرّاوي الأصلع، وهو ينعكس في عمق المرآة». كان للرّاوي نفسه، -وهو شرطـيّ وقـع في فـخّ احتيالاته-، رفيقُ سجنٍ، وهو مرآةٌ واسعة تخيفه صورته فيها. قـد يكـون الأمـر ذاتـه بالنّسبة إلى مرآة السّيرة الذّاتية: يعتقد الكاتب بأنّه اكتشف فيها صوَرا رائعة، ولكنّـه لا يجد غير صورته التي أفسدها الدّهر.

في «البيت المهجور»، تفسّر قصّةٌ أخرى للأطفال الرّعـبَ الـذي تـوحي بـه المـرآة العجيبة. حين تأخّر «تيودور **Theodor**» في الخلود إلى النّـوم، وبقـي يتأمّـل نفسـه مطوّلا في مرآة غرفة والده، روت له خادمته بأنّ وجهـا غريبـا مرعبـا ظهـر في المـرآة للأطفال الذين نظروا فيها خلال اللّيل، ويجعل أعينهم ثابتة إلى الأبد. إنّه دائما الرّجل صاحب الرّمل، «كوبيليوس» أو «كوبولا **Coppola**»، وهو دائما نسخة الأب الثّانيـة. إلى جانب الأب الطّيّب (والـد ناتانايـل **Nathanaïl**، ووالـد «روب غريـي»)، هنـاك دائما أبٌ سيّء، أبٌ متوعّدٌ. أحدهما يسمح لابنه بالكتابة، والآخر يحـذّره مـن المرايـا. فأيّهما على حقّ؟

منذ نهاية هـذه المتغـيّرة الرّابعـة، ولسـبب آخـر، يظهـر «هـنري الكـورنثي» كنسخة ثانية لوالد «م. روب غريـي». لقـد أبـدى تعاطفـا مـع بطـولاتِ اليمـين

الأقصى، في سنوات ما قبل الحرب. يتساءل الكاتب حتّى لو لم يكن قد استعار ملامح الطبع، ووقائع الأسلحة، أو خصوصياتِ السّيرة الذّاتية من «هنري دو كيريليس **Henri de Kirillis**»، ومن «فرانسوا دو لا روك **François de la Rocque**» أو حتّى من الكونت «هنري الباريسي **Henri de Paris**» لرسم صورة شخصيّته: إذا كان «م. روب غريي» قد أسرّ بقاءه مَلكيّا، فإنّ «جان هنري الكورنثي» يأخذ سمات مناضلٍ ملتزمٍ بطريقة أخرى.

تستغلّ المتغيّرة الخامسة هذا المسار. من بين «رحلات الكونت «هنري» السّرية»، تبقى ارتحالاته في ألمانيا النّازية مقلقة جدّا. أصبحت كورنثة في سبتمبر 1938، هي برلين، والتقى فيها اثنان من المقرّبين من المستشار. في أكتوبر، وصل إلى «براغ» بضع ساعات فقط قبل انفجار قطار البضائع القادم من ألمانيا. لقد أقام علاقات ودّية، وقد تكون علاقاتِ صداقة مع «كونراد هونلين **Conrad Henlein**» رئيس الحزب المؤيّد للنّازية في السّوديت* وبوهيميا** الشّمالية. يمكننا اعتبار هذه المتغيّرة الخامسة متغيّرةً تاريخيّة إن لم تكن متغيّرة مجازية أيضا: إنّها تبرز التطرّف القاتل الذي يمكن أن تسبّبه بعض الميولات السّياسية. كان

---

* السّوديت **Sudètes**: ألمان السّوديت أو ببساطة «السّوديت»، هم سكّان المنطقة الجبلية التي تقع في الشّمال الشّرقي من ألمانيا، على الحدود التّشيكية (المترجِمة)

** بوهيميا **Bohème**: خلال القرون الوسطى، وجّه ملوك بوهيميا نداء إلى الألمان، لاستعمار الأرض، وإعمار المدُن، وتقديم خبراتهم. وأصبح هؤلاء الألمان يشكّلون غالبية السّكّان في المُدُن وخارجها، وحتّى عندما يكونون أقلّية فإنّهم يشكّلون نخبة المجتمع؛ وذلك لقربهم اللّساني والثّقافي من القوّة الاستعمارية.
كان لمواهب الحرفيّين السّوديت فائدة كبرى في إعادة بناء الاقتصاد الألماني بعد الحرب، ولا سيّما في مجال صناعة الزّجاج والكريستال. (المترجِمة).

ينبغي كشف الأعمال الوحشية المقترَفة في معسكرات الاعتقال الهتلرية لكي يعي «روب غريي» ذلك تماما.

تكمل المتغيّرة السّادسة المتغيّرةَ السّابقة ويضخّمها، إنّها كما يشير جدول المواد التّحليلي، بورتريه «كورنث في النّازية المهلوِسة». نفهم جيّدا منذ ذلك الحين، لماذا كان عليه أن يلجأ إلى أمريكا الجنوبية في نهاية الحرب، وبعد الحرب مباشرة «فقد انبهر كثيرا باحتفالات الطّقس الوطني الاشتراكي، في نورمبورغ **Nuremburg**»، حتّى أصبح داعيته الكبير. ننتقل من «السّفينة الشّبح **Vaisseau fantôme**»، ومن «تريستان»، إلى عرضِ «بارسيفال **Parsifal**»، في بيروت، زمن انتصار «هتلر». تحوّل العملاق إلى غول، بالمعنى الذي استعمل به «ميشال تورنيي» اللّفظة في «ملك الأشجار المائية ***Le roi des Aulnes***».

متغيّرةُ الغول هذه متغيّرةٌ -مرآويةٌ أيضا، ولكنّ المرآة مشوِّهة. في «بافاريا **Bavière**»*، خلف مكتبٍ مثقلٍ بالأوراق العشوائية، كان «هنري الكورنثي»، يعمل على «مسودّاتٍ ينقّحها دون هوادة» لـ«مخطوط مفقودٍ اليوم». «كورنث» يكتب سيرته الذّاتية بنفسه: ليست الصّورة سوى اقتراح، ولكنّها تمدّد اقتراحَ المتغيّرة السّابقة كثيرا، لكي نتمكّن من تجنّبها. دون خوفٍ، يجعل «روب غريي» طريقة من «تصوير الفنّان على أنّه كاتب نازيٌّ» تطفو على سطح النّص. إنّه يعرف من الآن فصاعدا هذه الصّورة البعيدة عنه جدّا، والضّاربة في القِدم، كي لا يقترحها، وكي يتجنّبها بصورة أفضل. هذا الخطر

---

* بافاريا **Bavière**: بافاريا المسمّاة (بايارن الألمانية)، وتُسمّى رسميا ولاية بافاريا الحرّة، تقع في الجنوب الشّرقي من ألمانيا وهي واحدة من الولايات الألمانية السّتّة عشرة. عاصمتها «ميونيخ». (المترجِمة).

الذي يكون هو نفسه قد عرفه زمن الخدمة الإجبارية (الـ**STO***)، هو أيضا الخطر الذي يعرض له مشروع السّيرة الذّاتية: عبادة الذّات، وغواية العظمة الانفرادية، وأن يكون «شاطوبريان» أو لا أحد.

وحتّى لو كان ذلك هو السّبب الوحيد، فقد كان ينبغي جعل «هنري الكورنثي» يموت. ليس للمتغيّرة السّابعة حتّى أن تنشر موكبا كبيرا لمرافقته إلى مثواه الأخير ولكي يقود الكتاب نحو نهايته. بعض الشّخصيات فقط، واجهت رذاذ نهاية الخريف البروطاني**bretonne** والاستنكار الذي يكابده الأوفياء «للمنفي من الجماعة». لا نُفاجأ بأن نجد والدَ «روب غريبي»من بينهم. هنا تتوقّف المماثلة مع «هوفمان». لقد نجا الأب الطّيّب من «كوبيليوس»، مهما كان رأي جميع الدّكاترة سواء «فرويد» أو «جوار» (خمس رسائل أيضا)، أو «طبيب الأمراض النّسائية المسالم» الذي اتّخذه راوي «ذكريات المثلّث الذّهبي» أحيانا، قناعا. بالنّسبة إلى خصم التّحليل النّفسي، ليس شارع كورنثة سوى طريق مسدود.

مات الكونت «هنري» بسبب إصابة. إنّها تذكّر بإصابة نسخته الثّانية في ساحة المعركة (المتغيّرة الثّالثة). قالت الصّحافة الألمانية بأنّها «إصابة بليغة في العنق» ووصفه كاتبٌ صُحفيّ قبل الحرب «وهو يحمل حول عُنقه ضِمادا سميكا من الشّاش الأبيض» (المتغيّرة الخامسة). ووصفه شاهدٌ جديرٌ

* **STO: Service du travail obligatoire**، خدمة العمل الإجباري، كانت زمن احتلال ألمانيا النّازية لفرنسا، ومصادرة مئات الآلاف من العُمّال الفرنسيّين للمشاركة في المجهود الحربي للنّكسات العسكرية الألمانية التي اضطرّت إلى التّزايُد المستمرّ، ونقلهم إجباريا. (الزّراعة والسّكك الحديدية، إلخ...).
فرضت ألمانيا النّازية إنشاء الـ**STO** لتعويض نقص اليد العاملة نتيجة إرسال القوّات الألمانية على الجبهة الرّوسية، حيث كان الوضع يتدهور باستمرار (المترجِمة).

بالثّقة، التقى به في بافاريا، بأنّه «نوع من الجثّة في الوقت الضّائع، ميّتٌ- حيّ، شبح» ومصاب بفقر الدّم، وقد قال «هنري الكورنثي» نفسه: «أنا راحل من الدّاخل» (المتغيّرة السّادسة). ها هي طبيبة أسنان من بريست **Brest**[*] تؤكّد بأنّه يحمل في عنقه «ثُقبيْن أحمريْن، متباعديْن بسنتيمتر تقريبا» (المتغيّرة السّابعة).

ومرّة أخرى، ها هي متغيّرة لموضوع من موضوعات «روب غريي» نفسه. شعر اللّورد «كورنث» خطيب «ماري آنج سالومي **Marie- Ange Salomé**» منذ تسعة أشهر، في نهاية «ذكريات المثلّث الذّهبي»، بقواه تتناقص تدريجيا خلال هذه الفترة كلّها، «بينما تبرز من أسبوع إلى آخر علامتان حمراوان عند قاعدة عنقه». في الاستجواب الذي تلا، تظهر صورة حفل زواجٍ وتختفي -ماري آنج بالثّوب الأبيض، تتفتّق شبابا وصحّة، واللّورد «كورنث» شاحبٌ كالموت- حتّى لحظة اختطاف الفتاة الشّابة وسقوط اللّورد «كورنث **Corynth**» مغشيا عليه على البلاط الغرانيتي. تمتدّ المجانسة من «ماري آنج سالومي» إلى «ماري آنج فان دو ريفز **Marie-Ange Van de Reeves**» (ريح الأحلام؟)، خطيبة «هنري الكورنثي» الغريقة، كما لو أنّ الضّحيّة البريئة لا تزال مصّاصة دماء. «أنجليكا فان سالومون **Angélica Von Salomon**» «التي كانت شديدة الارتباط بالكونت الشّاب» («المرآة التي ترجع»)، شخصية أخرى من «ذكريات المثلّث الذّهبي»، الأخت التّوأم، النّسخة الثّانية لـ«ماري آنج» وهي أيضا قصّتها التي أثرتها «ماري آنج فان دو ريفز» بانحرافٍ، بما أنّها كادت تغرق، بما أنّها قد تكون غرقت...

---

* بريست **Brest**: مدينة فرنسية (المترجِمة).

لم يفلت هذا التّكرار من النّقّاد الذين كانوا أوّل مـن قـرأ الكتـاب وحلّلـه. أشـار «برتراند بوارو دلباش» إلى ذلك بلمسـة مـن السّـخرية. أضـاف إليهـا «جـورج رايـار **Georges Raillard**» المتغيّرة الكورنثية لفيلم «روب غريـي»، «الأسـيرة الجميلـة». ألمحَ وهو واعٍ أيضا بثقل التّناصّية في «المرآة التي ترجع» إلى خطيبة «كورنـث» التـي حوّلت شابّا بائسا إلى مصّاص دماءٍ في القصّة الإغريقية لـ«بليجون دو ترال **Plégon de Tralles**» التي جعل منها «غوتـه **Goethe**» سـنة 1797 قصّـة شـعرية شـهيرة. عرفـت هـذه القصّـة مـن «ميشـلي **Michelet**» الـذي اسـتعادها في «السّـاحرات ***Sorcières***» إلى «أنـاتول فـرانس **Anatole France**» الـذي نمّقهـا في «الأعـراس الكورنثية ***Les Noces Corinthiennes***»، الكثير من المتغـيّرات التـي لم يكـلّ «روب غريي» من إضافتها. ولكنّ «سـمرّا ***Smarra***» لا تـزال مصـدرا هنـا أيضـا، ولم يتجـرّأ عليها أحد. عاش «سقراط»، رفيقُ «لوسيوس» الذي تُـرك ليمـوت عـلى أرض معركـة كورنثة، مرّة أخرى بغرابة في تيساليا. وجده «لوسـيوس» هنـاك، وأدرك كيـف أصـبح لعبة السّاحرة «ميروي **Méroé**»، واعتقد بأنّه شهِد مشهدا فظيعـا: «مـيروي» تمـتصّ دمَ «سقراط» الذي تجعله يثعب من الجرح الذي أُصيب بـه في عنقـه أثنـاء معركـة كورنثة.

سواء كانت هـذه الصّـور أسـطورية أم خياليـة، فإنّهـا تنتمـي إلى الكاتـب مثـل ذكريات حياته ذاتها. على هذا النّحو، فإنّ لها مكانها في سيرة ذاتية مثل الشّخصـيات التّاريخية أو مثل المقرّبين في وجود سـابق. يعكـس «روب غريـي» في هـذه السّـيرة الذّاتية تخيّلاتِ ساديةٍ معروفة باستمرار، مثل الـدّكتور «ويليـام مورغـان **william Morgan**» في مختبره لأعمال التّصوير الفوتوغرافي. تجيب «المرآة التي ترجـع» عـن الأسئلة التي سكت عنها نصُّ «ذكريات المثلّث الذّهبي»:

هل قلت بأنّي جامد، وحيد، مع ضجيج واحد من الآن فصاعدا، للماء الذي يقطر، بلا جدوى في فضاءٍ اختُزل مرّة أخرى، هل قلتُ ذلك... ما ذا قلت. ما ذا فعلت؟.

بلا جدوى، بلا معنى: هذه الكلمات لها تناغُم عصرٍ عند كاتب يؤكّد بأنّه معجبٌ برواية «الغثيان ***La Nausée***»، ورواية «الغريب ***l'Etranger***»، وبأنّه يعرف أهمّية الوجودية بالنّسبة إليه. شعر «هنري الكورنثي» بأنّه مرغم على القيام بهذا «العمل السّخيف»، المتمثّل في إعادة المرآة الثّقيلة نحو الشّاطئ، مجازفا بحياته. لم يستطع «روب غريي» -وهو يحتال على طلب النّاشر-، أن يتفادى كتابة سيرته الذّاتية، أي «المرآة التي ترجع»، وأن يتساءل دون شك إن كان ينبغي أن نريق مرّة أخرى كلّ هذا الرّمل، وأن نجمّع كلّ هذه الطّرائف التي تُروى بالطّريقة ذاتها، سواء كانت حقيقية أم خيالية. يحفظ هذا الكتاب الذي ينتمي إلى الرّواية الجديدة، وهو أقلّ تقليدية ممّا يبدو، تقنيةَ الدّليل السّردي الوحيد، كما يحفظ تقنية التّكرار والتّغيّر. يستعيد «روب غريي» هذا الحافز الكورنثي الذي سعى إليه بقوّة بالفعل في «ذكريات المثلّث الذّهبي» والذي كان حاضرا من قبل في «الماحي». إنّه يستعيره من التّصوير الرّومنتيكي ومن الميثولوجيا الإغريقية لأجل لعبة جديدة لا يمكن لخطرها أن يغيب عن القارئ. «سوفوكل» و«غوته»، و«نوديي **Nodier**» و«هوفمان»، علينا أن ندحرج كلّ ذلك مثل صخرة العمل. يظهر اسم «سيزيف» مرّة واحدة في «المِرآة التي ترجع». في حين أنّ «سيزيف» كان ملك كورنثة...

ملحق

أوّلا - المؤلّف فـي سطور:

بيير برونيل (**Pierre Brunel**):

أستاذ الأدب المقارن بجامعة السربون - باريس **IV**، التي شغل بها منصب رئيس قسم الآداب الفرنسية من 1982م إلى 1989 م، وشغل منصب مدير دروس الحضارة الفرنسية بالسّربون قبل إحالته على التّقاعد. أسّس معهـد البحـث في الأدب المقـارن (**CRLC**) سنة 1981 م، كما ترأّس مركـز الأدب المقـارن (**CLC**) الـذي أسّسـه سـنة 1995 م.

أشرف على أكثر من 120 رسالة في الأدب المقارن. وهـو عضـو الجمعيـة العالميـة للأدب المقارن (**AILC**).

ترأّس عدّة فِرَقِ بحثٍ في الأدب المقارن، مثل:

- فرقة البحث في الأساطير.

- فرقة البحـث في الأدب والموسـيقى مـع جـان لـويس بـاكيس (**Jean– Louis Backès**).

توجّهاته فـي البحث:

- النّقد الأسطوري والأساطير الأدبية -الأدب والموسيقى والمسرح - النّقـد الأدبي - دراسات حول رامبو - الرّواية في القرن العشرين.

- ألّف العشرات من الكتب النّظرية والتّطبيقية في الأدب المقارن ودراسته، منها:

- Qu'est ce que la littérature comparée?, 1983.

- Précis de Littérature comparée, 1989.

- Dictionnaire des mythes littéraires, 1994.

- Dictionnaire des mythes d'Aujourd'hui, 1999.

- Dictionnaire des mythes féminins, 2002.

- Essais de mythologie comparée.

- Apollinaire entre deux mondes, Mythocritique II.

- Glissements du Roman au XXe siècle.

- La critique littéraire.

- أصبح منذ ثمانينيات القرن العشرين رأسَ مدرسة الأدب المقارن الفرنسية.

ثانيا- المترجِمة في سطور

سامية عليوي:

أستاذة التّعليم العالي في الأدب المقارن بجامعة «باجي مختار» / عنّابة (الجزائر)

عضوة الجمعية الدّولية للأدب المقارن (**AILC**).

أشرفت على عدد من رسائل الدّكتوراه

أشرفت على مشروع دكتوراه بعنوان «الأدب والنّقد»

شاركت في عدّة ملتقيات علمية داخل الجزائر وخارجها.

لها عدد من المقالات المنشورة تأليفا وترجمة

لها كتاب منشور بعنوان: «تجلّيات شهرزاد في الشّعر العربي المعاصر -دراسة نقدية أسطورية-». وكتب أخرى قيد الطّبع.

أسهمت في ترجمة معجم الأساطير الأدبية.

أسهمت في إنجاز معجم الأساطير الأدبية عند العرب.

عضو في مخبر البحث في الأدب العام والمقارن بجامعة «باجي مختار»/ عنابة.

رئيسة تحرير مجلّة «التّواصل الأدبي» التي تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن.

بيار برونال

النقد الأسطوري

شكّلت الأسطورة ظاهرة في الأدب العالمي الحديث في ظلّ الثّورات العلمية والتّكنولوجية والأدبية التي عرفها القرن الماضي، واقتحام ما أسماه «ليفي ستروس» (الفكر البدائي) تفكيرَ الإنسان المتحضّر، حيث أدرك الإنسان وخاصّة (البدائي) ! أنّه فكّر دائما بطريقة جيّدة.

من أبرز دعاة المنهج الأسطوري النّاقد الكندي «نورثروب فراي N . Frye»، الذي يُعدّ كتابه «تشريح النّقد» Anatomie de la critique (١٩٥٧م) من أكثر المحاولات الطّموحة جرأة، لإنشاء تصنيف جديد للأدب يرتكز على مبادئ أسطورية، حيث يعالج رمزية الإنجيل، كما يعالج بدرجة أقلّ الأساطير الكلاسيكية، ويتعامل معها كقواعد للنّماذج الأصلية الأدبية.

وينطلق «فراي» من نظرية (النّماذج الأصلية) أو (الأنماط العليا)، ويترتّب على ذلك أن يدرس النّاقد القصيدة باعتبارها جزءاً من الشّعر، والشّعر باعتباره جزءاً من محاكاة الإنسان للطّبيعة التي ندعوها (حضارة)، والحضارة ليست مجرّد محاكاة للطّبيعة، ولكنّها عملية صياغة شكل أساسي من الطّبيعة.





للدراسات والنشر والتوزيع

